Reicha's Compositionslehre.

DRITTER BAND

enthaltend den

5ten 6ten u. 7ten Theil

— oder —

die Abhandlung von der höheren musikalischen Composition

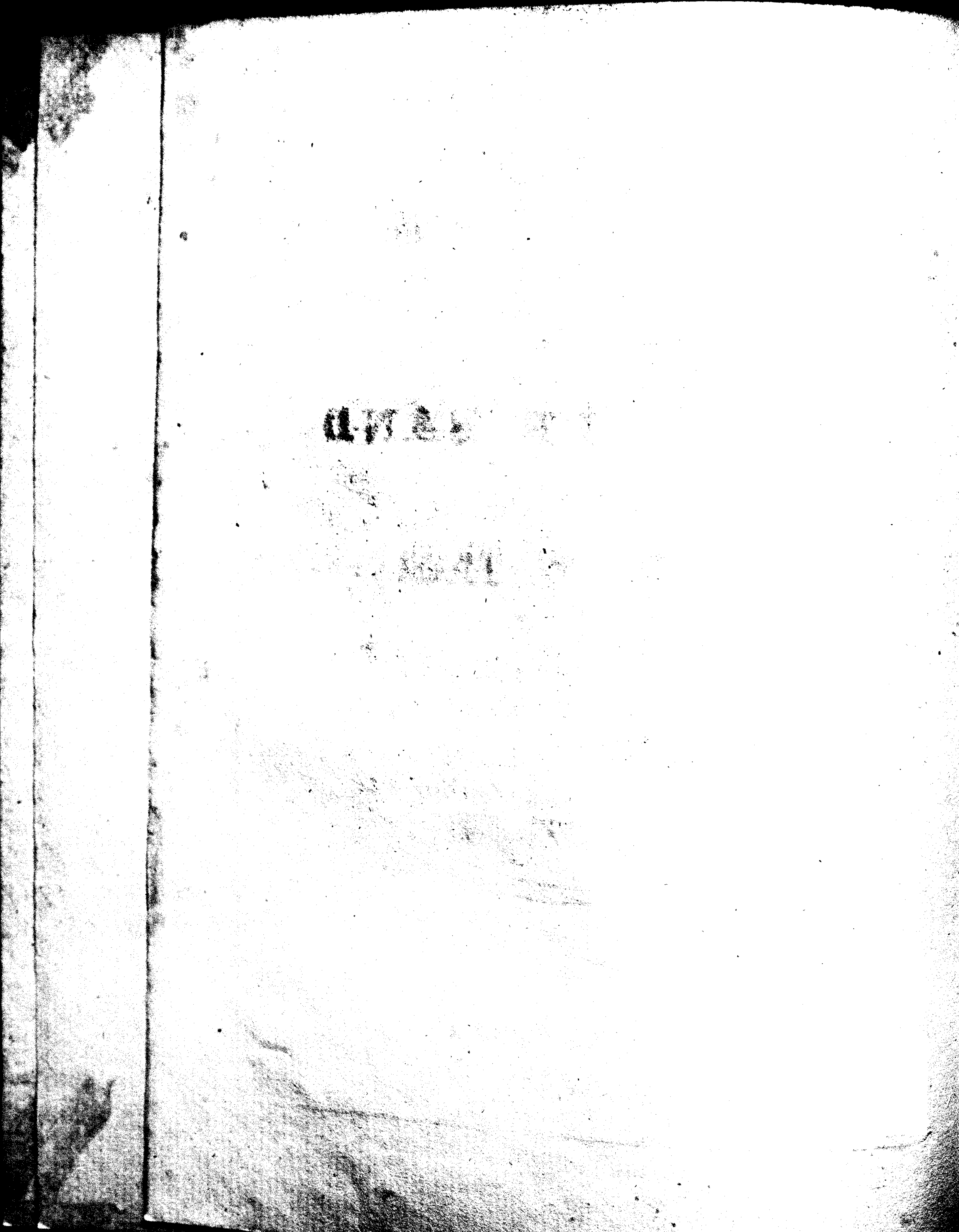
oder vom

Contrapunkt, den Imitationen und den Canons.

WIEN,

bei A. Diabelli und Comp.

Graben No. 1133.



FÜNFTER



Cinquième Partie.

TABLE DES MATIÈRES
DE LA CINQUIÈME PARTIE.

JNHALT
DES FÜNFTEN THEILS.

TRAITÉ

DE HAUTE COMPOSITION MUSICALE.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES.

Mon intention n'est pas de fatiguer le lecteur par une longue preface : je laisse à mon livre le soin de sa propre récommandation. Je me bornerai simplement à donner ici l'explication succinte de ce que l'on doit entendre par **HAUTE COMPOSITION**.

Dans tous les arts (et surtout en musique) il existe un dégré que l'on peut atteindre, jusqu'à un certain point, avec les seules dispositions naturelles ; mais en même temps, il est impossible de depasser ce terme, si l'art ne vient à notre secours, en nous initiant à ses mystères. C'est cette dernière partie de l'art qui constitue ce que l'on doit appeler **HAUTE COMPOSITION**. La ligne de demarcation qui existe entre cette derniere et la **COMPOSITION VULGAIRE**, est tracée par la nature elle même.

L'ouvrage que j'offre au public ne contient pas seulement les principes élémentaires de la **HAUTE COMPOSITION**; celle-ci y est en même temps traitée sous le double rapport des progrès qu'elle a faits depuis un siècle et demi, et de ceux qu'elle peut encore faire. J'ai composé moi même tous les exemples donnés dans le courant de l'ouvrage, à l'exception de cinq ou six faits par mes élèves: on reconnaitra ces derniers par les noms qui les précéderont. Il eût sans doute été plus facile de donner une collection d'exemples pris à des sources déjà connues ; mais, independamment de l'impossibilité où j'aurais été d'en rassembler sur des propositions toutes nouvelles, j'ai pénsé que l'ouvrage serait d'autant plus intéressant qu'il ne contiendrait que des exemples nouveaux, faits tout exprès pour la matière traitée.

Comme il est important de se représenter au juste le mouvement dans lequel chaque exemple a été conçu et dans lequel il doit être exécuté, on le trouvera indiqué par les N.os du Métronome, partout où cette indication sera nécessaire.

Antoine Reicha.

ABHANDLUNG

VON DER HÖHEREN MUSIKALISCHEN COMPOSITION.

VORLÄUFIGE BEMERKUNGEN.

Es ist nicht meine Absicht, den Leser mit einer langen Vorrede zu ermüden : ich überlasse meinem Werke die Sorge, sich anzuempfehlen. Jch beschränke mich hier nur einfach auf eine kurze Erklärung, was man unter **HÖHERER COMPOSITION** zu verstehen habe.

Jn allen Künsten, (und vorzüglich in der Musik) gibt es einen Grad, den man, bis zu einer gewissen Stufe, schon durch die alleinigen natürlichen Anlagen erreichen kann ; aber es ist zugleich unmöglich, diese Grenze zu übersteigen, wenn nicht die Kunst und Wissenschaft uns zu Hilfe kommt, und uns in ihre Geheimnisse einweiht. Dieser letzte Theil der Kunst ists nun, welcher dasjenige bildet und festsetzt, was man die **HÖHERE TONSETZKUNST** (den strengen Styl) nennt. Die Grenzlinie, die zwischen dieser letzteren, und der *gemeinen* (gewöhnlichen) **COMPOSITIONS-KUNDE** besteht, ist durch die Natur selber bezeichnet.

Das Werk, welches ich hier dem Publikum darbiethe, enthält nicht allein die Anfangsgründe der **HÖHEREN TONSETZKUNST**; diese wird hier zugleich unter dem doppelten Gesichtspunkte der, seit anderthalb Jahrhunderten bereits gemachten Fortschritte, und derjenigen, welche sie noch in Zukunft machen könnte, abgehandelt. Jch habe alle, im Laufe dieses Werkes vorkom̃enden Beispiele selbst erfunden, mit Ausnahme von 5 oder 6, welche von meinen Schülern componirt worden sind, und die man an deren beigefügten Namen erkennen wird. Es wäre ohne Zweifel bequemer gewesen, eine aus schon bekannten Quellen entlehnte Sam̃lung von Beispielen dazu abzuschreiben ; aber abgesehen von der Unmöglichkeit, bei ganz neuen Aufgaben und Regeln im̃er völlig zweckmässige aufzufinden, glaubte ich das Jnteresse des Werkes zu vermehren, weñ es nur neue, für den abgehandelten Gegenstand eigends komponirte Beispiele enthielte.

Da es wichtig ist, das Tempo richtig zu treffen, in welchem jedes Beispiel gedacht wurde, und ausgeführt werden soll, so wird man es durch die Zahlen des Metronoms (Taktmessers) überall, wo es nöthig ist, angezeigt finden.

Anton Reicha.

CINQUIÈME PARTIE.(*)

I.

DES TONS D'ÉGLISE EN GÉNÉRAL ET DE LA MANIÈRE DE LES ACCOMPAGNER.

Vers la fin du quatrième Siècle, on admit quatre tons, d'après lesquels on devait composer les chants consacrés au culte de la religion chrétienne. Voici ces quatre tons, dont chacun porte le nom d'une province de l'ancienne Grèce :

FÜNFTER THEIL.(*)

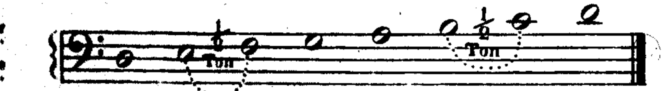
I.

VON DEN KIRCHEN-TONARTEN ÜBERHAUPT, UND VON DER ART SIE ZU BEGLEITEN.

Gegen Ende des vierten Jahrhunderts setzte man vier Tonarten fest, nach welchen man die, dem christlichen Gottesdienste geweihten Gesänge componiren sollte. Hier sind diese 4 Tonarten, wovon jede den Namen einer Provinz des alten Griechenlands trägt :

Ton Dorien : sa Tonique est Ré.
Dorische Tonart : ihre Tonika ist D.

1er / 1te



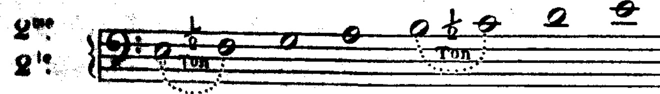
Ton Lydien : sa Tonique est Fa.
Lydische Tonart : ihre Tonika ist F.

3me / 3te



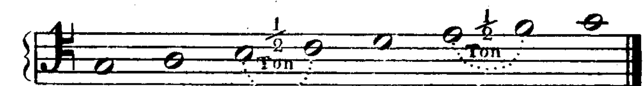
Ton Phrygien : sa Tonique est Mi.
Phrygische Tonart : ihre Tonika ist E.

2me / 2te



Ton Mixo-lydien : sa Tonique est Sol.
Mixo-lydische Tonart : ihre Tonika ist G.

4me / 4te



Les dièses et les bémols n'existaient pas alors; il n'y avait d'autres demi-tons que les deux ci-dessus indiqués, qui changeaient de place dans chaque ton, par rapport à la tonique différente. De nos jours, chacun de ces tons paraitrait appartenir à une même gamme, la gamme d'Ut.

Les chants, composés dans chacun de ces quatre tons, devaient être renfermés dans les limites de leurs deux toniques respectives; par exemple dans le ton *dorien*, il fallait rester entre les deux RÉ. Deux cents ans plus tard, le PAPE GRÉGOIRE ajouta à chacun de ces quatre tons un *ton collateral*. Pour distinguer les quatre collateraux on les nomma *tons plagaux*, et les premiers *tons authentiques*. Le ton authentique et le ton plagal avaient la tonique et la dominante communes; ils ne différaient entre eux qu'en ce que le chant du ton authentique devait

Kreuze und Be's (♯ und ♭) gab es damals noch nicht; es gab keine andern halben Töne, als die oben angezeigten, die in jeder Tonart, in Hinsicht auf die Verschiedenheit ihrer Tonika, ihren Platz wechselten. Jn unsern Tagen würde jede dieser Tonarten nur einer und derselben Tonleiter, (nähmlich jener in C) anzugehören scheinen.

Die, in jeder dieser 4 Tonarten componirten Gesänge, mussten in den Grenzen ihrer beiden Tonika's eingeschlossen bleiben; so, z.B. musste man in der *dorischen* Tonart innerhalb der beiden D verbleiben. Zweihundert Jahre später fügte PABST GREGOR jeder dieser 4 Tonarten eine *Zusatz-Tonart* bei. Um diese 4 Zusatz-Tonarten von den vorigen zu unterscheiden, nannte man sie *Plagal-Tonarten*, und die ersteren die *Authentischen* (oder *Ursprungs-Tonarten*.) Die authentische und die Plagal-Tonart hatten beide eine gemeinschaftliche Tonika und Dominante; sie wichen von einander nur darin ab, dass der Gesang in der authen=

(*) Cette 5me partie est le complément indispensable à notre COURS D'HARMONIE PRATIQUE; il est en même tems l'introduction nécessaire à la matière que nous allons discuter dans les parties suivans.

(*) Dieser 5te Theil ist ein unentbehrlicher Zusatz zu unserer Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass) und die Melodie; eben so ist er eine nothwendige Einleitung zu den Gegenständen, welche in den folgenden Theilen abgehandelt werden.

être renfermé entre les deux toniques, comme nous l'avons dit, tandis que le chant du ton collatéral devait l'être entre les deux dominantes. Par ce moyen on pouvait composer dans le même ton pour des voix différentes.

Chaque ton plagal tirait son nom particulier de celui de son ton authentique : ainsi le plagal du ton Dorien se nommait *Hypo-dorien* ou *Sous dorien*; celui du ton Phrygien; *Hypo-phrygien* ou *Sous phrygien*; celui du ton Lydien, *Hypo-lydien* ou *Sous lydien*; celui du Mixo Lydien, *Hypo-mixo-lydien* ou *Sous mixo-lydien*. Ces quatre tons authentiques et leurs tons plagaux forment ce qu'on appelle les huit anciens tons d'église.

En voici le tableau :

tischen Tonart nur zwischen den beiden Tonika's eingeschlossen blieb, wie wir schon gesagt haben, während der Gesang in der plagalischen Tonart seine Grenzen zwischen den beiden Dominanten hatte. Durch dieses Mittel konte man in derselben Tonart für verschiedene Stimlagen componiren.

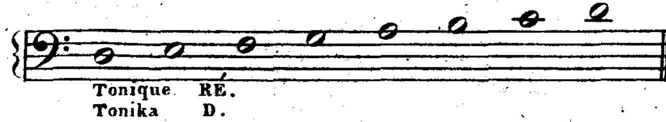
Jeder Plagal-Ton erhielt seinen besonderen Namen von jenem, der seinem authentischen Tone angehörte. Also wurde der plagalische Ton der dorischen Tonart der *Hypo-dorische*, oder *Unterdorische*; jener der phrygischen Tonart der *Hypo-phrygische* oder *Unterphrygische*; jener der lydischen Tonart der *Hypo-lydische* oder *Unter-lydische*; und jener der *Mixo-lydischen* Tonart der *Hypo-mixo-lydische*, oder *Unter-mixo-lydische* genannt. Diese 4 authentischen, und ihre plagalischen Tonarten bildeten nun das, was man die acht alten Kirchen-Tonarten nennt.

Hier folgt deren Übersicht :

Tableau des anciens tons d'église.
Tabelle der alten Kirchen-Tonarten.

Les quatre tons authentiques.
Die 4 authentischen Tonarten.

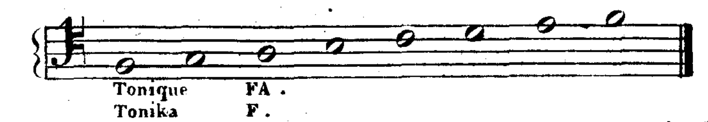
Ton Dorien ou 1er Ton d'église.
Dorische oder 1te Kirchentonart.



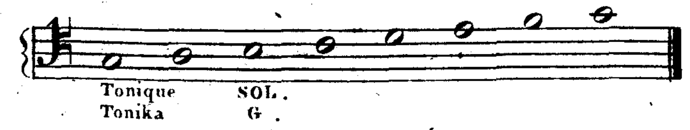
Ton phrygien ou 3e ton d'église.
Phrygische oder 3te Kirchentonart.



Ton lydien ou 5e ton d'église.
Lydische oder 5te Kirchentonart.

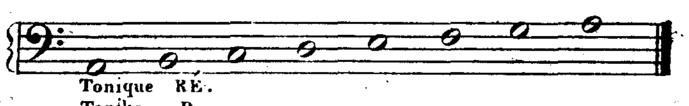


Ton mixo-lydien ou 7e ton d'église.
Mixo-lidische oder 7te Kirchentonart.

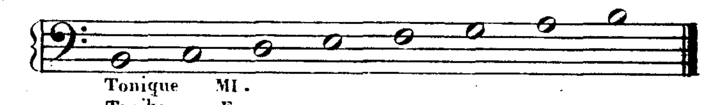


Les quatre tons plagaux.
Die 4 plagalischen Tonarten.

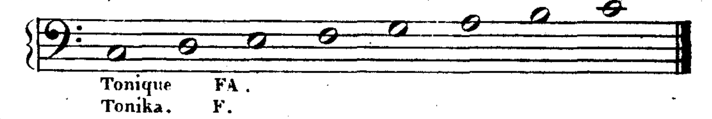
Ton hypo-dorien ou 2e ton d'église.
Hypo-dorische oder 2te Kirchentonart.



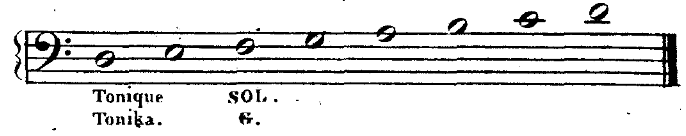
Ton hypo-phrygien ou 4e ton d'église.
Hypo-phrygische oder 4te Kirchentonart.



Ton hypo-lydien ou 6e ton d'église.
Hypo-lydische oder 6te Kirchentonart.



Ton hypo-mixo-lydien ou 8e ton d'église.
Hypo-mixo-lydische oder 8te Kirchentonart.



Bien que le huitième ton, (hypo-mixo-lydien), présente à l'œil le ton authentique Dorien, il faut se garder de les confondre.

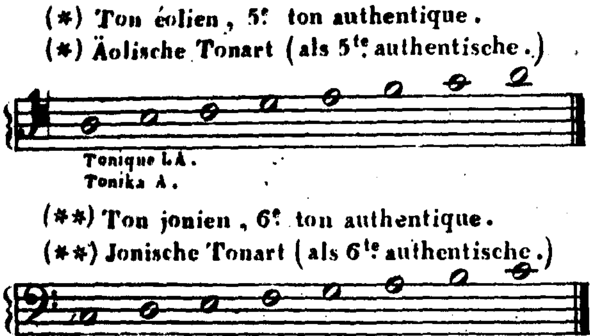
Obwohl die achte (hypo-mixo-lydische) Tonart dem Auge nur die Töne der dorischen Tonart darbiethet, so muss man sich hüten, beide zu verwechseln.

Dans l'hypo-mixo-lydien, la tonique étant SOL, le chant devait se terminer sur cette note; tandis que dans le ton Dorien, le chant devait finir sur sa tonique RÉ, ce qui en fait la différence.

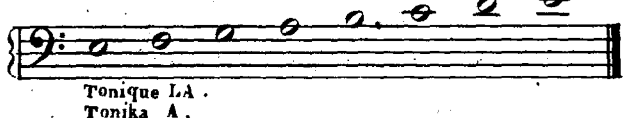
Dans le seizième siècle, l'église réformée augmenta le nombre de ces tons des quatre suivans:

Denn da in der Hypo=mixo=lydischen die Tonika G war, so musste der Gesang auf dieser Note endigen; während in der dorischen der Gesang auf ihrer Tonika D schliessen musste, was daher den Unterschied macht.

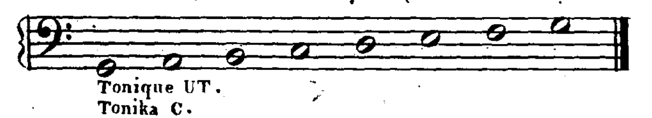
Jm 16ten Jahrhundert wurde die Anzahl dieser Tonarten durch die reformirte Kirche mit den 4 folgenden vermehrt:



Ton hypo-éolien, 5e ton plagal.
Hypo-äolische Tonart (als 5te plagalische.)



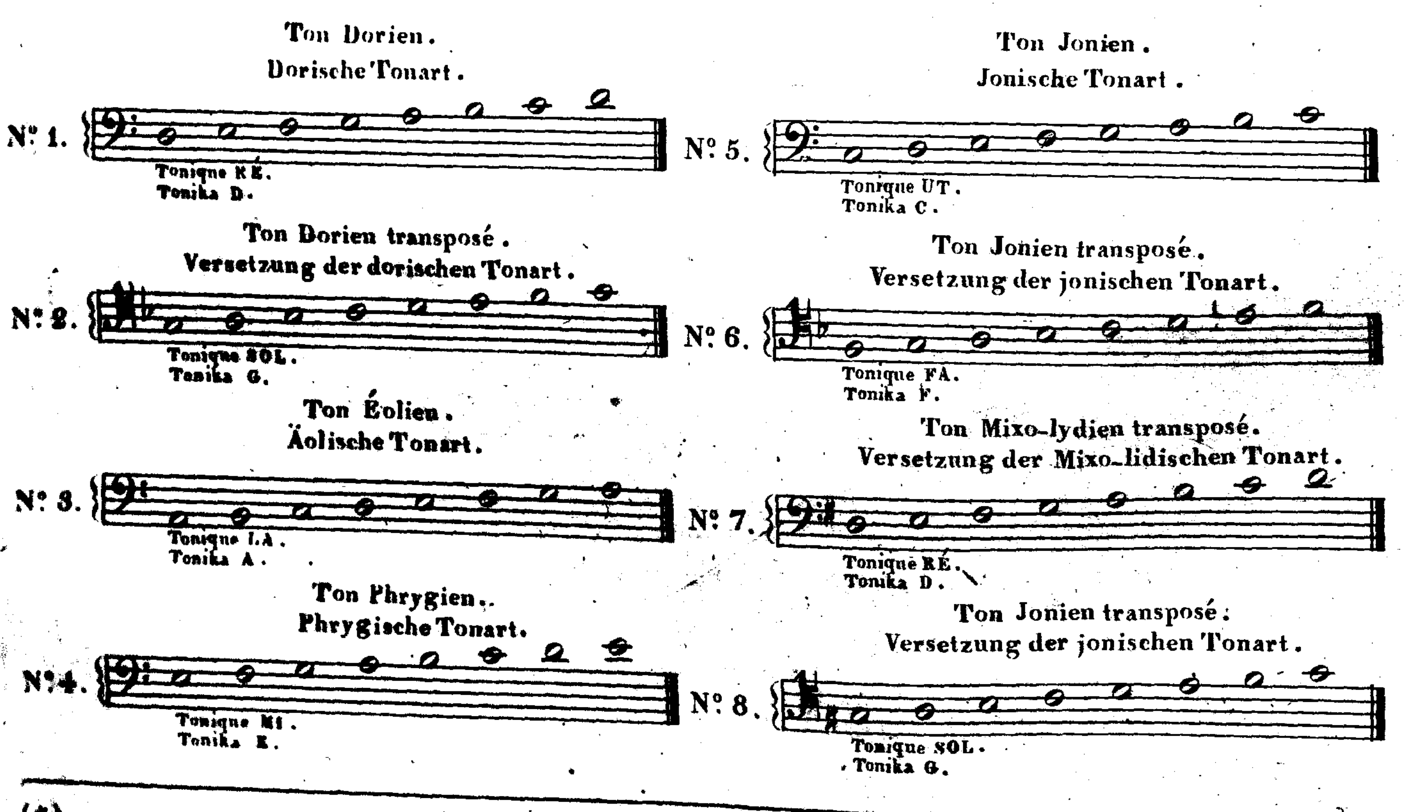
Ton hypo-jonien, 6e ton plagal.
Hypo-jonische Tonart (als 6te plagalische.)



La suite des temps a apporté plus ou moins de changemens à tous ces tons, ainsi qu'on peut en juger par le tableau suivant:

Jm Lauf der Zeiten wurden alle diese Tonarten noch verschiedenartig verändert, wie man aus folgender Tabelle sehen kann:

Les huit nouveaux tons d'église.
Die acht neuen Kirchen-Tonarten.



(*) Ce ton est notre LA mineur, et par conséquent le type de tous nos tons mineurs.

(**) Ce ton est notre UT majeur, et par conséquent le type de tous nos tons majeurs.

(*) Diese Tonart ist unser jetziges A moll, und also das Urbild und die Grundlage aller unserer Moll-Tonarten.

(**) Diese Tonart ist das jetzige C dur, und folglich das Urbild (der TYPUS) alles jetzigen Dur-Tonarten.

Dans ce nouvel arrangement, il n'est plus question de tons plagaux.

Les chants religieux composés soit dans les anciens tons d'église, soit dans les nouveaux, portent le nom de PLAIN CHANT, (CANTO FERMO). On ne compose plus le plain chant que dans les huit nouveaux tons d'église qui, à force de dégénérer, se confondront avec nos vingt quatre tons modernes. Il n'est pas difficile de composer un plain chant régulier dans chacun de ces huit nouveaux tons d'église, il faut seulement observer de se tenir autant que possible dans les limites de l'octave, de terminer par la tonique, d'éviter les intervalles dissonans quand on ne procède pas par dégrés conjoints, de marcher le plus souvent diatoniquement, et surtout de n'employer aucun autre accident que celui qui est à la clef. Les valeurs de notes dont on se sert ordinairement dans le plain chant sont des rondes ou des blanches. Les compositeurs qui n'ont pas l'habitude des tons d'église, sont souvent embarrassés pour accompagner régulièrement le plain chant, composé dans les tons *dorien, phrygien et mixo-lydien*. Cet embarras provient de ce qu'on ne sait pas avec certitude. 1° dans quels tons on peut moduler. 2° sur quels accords on peut faire les repos que le plain chant exige quelquefois, 3° enfin, comment peut s'effectuer la cadence finale. Nous allons donner les éclaircissemens nécessaires sur ces trois points.

Jn dieser neuen Ordnung ist von den plagalischen Tonarten keine Rede mehr.

Die religiösen, entweder in den alten oder in den neuen Kirchentonarten componirten Gesänge führen den Namen CHORÄLE, (CANTO FERMO). Man componirt den Choral nur in den neuen 8 Kirchentonarten, welche durch die Ausartung sich endlich in unsere 24 moderne Tonarten verlieren. Es ist nicht schwer einen regelmässigen Choral in jeder von diesen 8 neuen Kirchentonarten zu componiren; nur muss man beobachten, sich möglichst in den Grenzen der Octave zu halten, mit der Tonika zu schliessen, die dissonirenden Jntervalle zu vermeiden, wenn man nicht stufenweise fortschreitet, meistens diatonisch sich fortzubewegen, und vor allem kein anderes Versetzungszeichen anzuwenden, als welches gleich anfangs beim Schlüssel vorgezeichnet ist. Jn Rücksicht des Notenwerths bedient man sich beim Choral gewöhnlich nur der ganzen und halben Noten. Die Tonsetzer, welche in diesen Kirchentonarten nicht geübt sind, werden oft verlegen, wie sie den Choral accompagniren sollen, der in den *dorischen, phrygischen* und *mixo-lidischen* Tonleitern gesetzt ist. Diese Verlegenheit entsteht, weil man nicht mit Gewissheit weiss: 1tens in welche Tonarten man moduliren darf; 2tens auf welchen Accorden man den Ruhepunkt anbringen soll, den der Choral bisweilen fordert, 3tens endlich, wie die Schlusscadenz hervorgebracht wird. Wir werden hierüber diese drei Punkte die nöthigen Aufklärungen geben.

Du ton Dorien, premier et second ton d'église.
Von der dorischen, ersten und zweiten Kirchentonart.



Le Plain chant de ce ton ne fait ni le Si♭ ni l'Ut♯; mais on peut introduire l'un et l'autre dans l'harmonie, dès que le compositeur le juge à propos et que cela ne contrarie pas le plain chant. (*)

On commence en *Ré mineur*; on peut moduler:

1° En *La mineur*, 2° en *Fa majeur*, 3° en *Ut majeur*.

Der Choral gebraucht in dieser Tonart weder das H♭ noch das Cis; aber man kann das eine und andere in der Harmonie anwenden, wenn der Tonsetzer es angemessen findet, und der Choral dadurch nicht gestört wird. (*)

Man fangt in *D moll* an; man kann moduliren:

1tens Nach *A moll*, 2tens nach *F dur*, 3tens nach *C dur*.

(*) Par exemple, le SI♭ employé dans l'harmonie, contrarierait le SI♮ du plain chant, s'il se trouvait à une grande proximité de ce dernier.

(*) So würde, z. B. das H♭, in der Harmonie angewendet, störend auf das H♮ des Chorals einwirken, wenn es in allzugrosser Nähe von diesem letzteren vorkäme.

Par conséquent, on peut faire des repos dans le courant du morceau sur les trois accords de :

La mineur; Fa majeur; Ut majeur,

et bien entendu, sur l'accord de *Ré mineur*.

Lorsque le plain chant est assez long (qu'il contient cinquante à soixante mesures,) pour que des accidens étrangers puissent être convenablement employés dans l'harmonie, on peut encore tenter les deux repos suivans :

Also kann man im Laufe des Stückes die Ruhepunkte auf folgenden drei Accorden anbringen :

A moll; F dur; C dur,

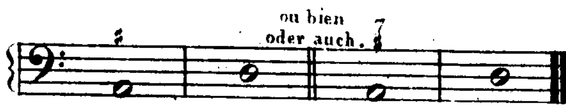
und natürlicherweise auch auf *D moll*.

Wenn der Choral lange genug ist, (d.h. wenn er fünfzig bis sechzig Takte enthält,) so dass die fremden Versetzungszeichen schicklicherweise in der Harmonie angewendet werden können, so kann man noch die zwei folgenden Ruhepunkte wagen :



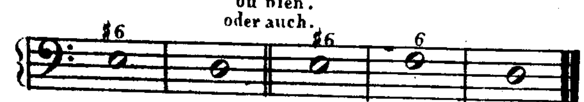
La modulation en *Sol majeur*, N.º 1, ne peut être que très passagère pour que le *Fa♯* ne contrarie pas le *Fa♮* du plain chant. Dans le cas du N.º 2 il faut éviter d'employer le *Mi♭*, par la raison qu'il ne s'agit pas de moduler en *Si♭*, mais simplement de faire un repos. On doit terminer le morceau en *Re mineur*, avec la cadence parfaite.

Die Modulation nach *G dur* im N.º 1, darf nur sehr vorübergehend seyn, um nicht durch das *Fis* das natürliche *F♮* des Chorals zu stören. Im zweiten Falle (N.º 2) muss man vermeiden, das *Es*, (die Septime über dem *F*) anzuwenden, und zwar aus dem Grunde, weil es sich hier nicht darum handelt, nach *B* zu moduliren, sondern nur einen Ruhepunkt anzubringen. Man muss das Ganze in *D moll*, mit der *vollkommenen Cadenz* schliessen.



Si le plain chant est à la basse (ce qu'il faut éviter autant que possible), (*) la cadence finale (moins parfaite que la précédente) se fait ainsi qu'il suit :

Wenn der Choral im Basse ist, (was man so viel möglich vermeiden soll,) (*) so wird die, (weniger vollkommene) Schluss-Cadenz folgendermassen gebildet :

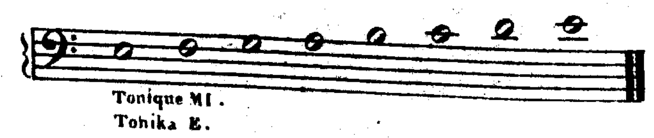


On accompagnera le plain-chant dans le *ton dorien* d'après ces principes, que l'on observera également en transposant le *ton dorien* sur d'autres Toniques.

Den Choral in der *dorischen* Tonart begleitet man nach diesen Grundsätzen, welche gleichfalls anzuwenden sind, wenn die *dorische Tonart* in andere Tonikas versetzt ist.

Du ton phrygien, 4.e ton d'église.

Von der phrygischen, oder 4ten Kirchentonart.



De tous les tons d'église, c'est celui qui contrarie le plus notre système harmonique, surtout sous le rapport des modulations.

Von allen Kirchentonarten widerstrebt diese unserem gegenwärtigen harmonischen Systeme am meisten, besonders in Rücksicht auf die Modulationen.

(*) Par la raison qu'il est difficile de l'apprécier dans cette partie, à cause de la plénitude de l'harmonie qui plane ordinairement dessus.

(*) Aus dem Grunde, weil es schwer ist, ihn in dieser Stimme deutlich zu verstehen, da die Fülle der Harmonie gewöhnlich darüber steht.

On ne doit introduire aucun accident dans le plain chant composé dans ce ton ; mais on peut dans l'harmonie employer fort souvent le *Sol#* et plus rarement l'*Ut#*. On commence par l'accord *Mi mineur*. On peut moduler, ou plutôt faire de simples repos :

1º Sur *Mi majeur*, en traitant toujours cet accord comme dominante de *La mineur*, ou en le faisant précéder de l'accord de *La mineur* ;

2º Sur *La mineur*, précédé de l'accord de *Mi majeur* ;

3º Sur *Sol majeur*, précédé le plus souvent d'*Ut majeur* ;

4º Sur *Ut majeur*, précédé de *Sol majeur*.

5º Sur *Ré mineur*, précédé de *La majeur* si l'*Ut#* ne contrarie pas l'*Ut♮* du plain chant ;

6º Sur *Fa majeur*, précédé d'*Ut majeur* ;

7º Sur *Ut majeur*, précédé de *Fa majeur*.

Voici des exemples :

Man darf keine Versetzungszeichen in dem Choral, welcher in dieser Tonart gesetzt ist, anbringen; aber man kann in der Harmonie sehr häufig das *Gis*, und seltener das *Cis* anwenden. Man fangt mit dem *E-moll* Accord an. Man kann moduliren, oder, eigentlich einfache Ruhepunkte machen :

1tens Auf *E-dur*, indem man diesen Accord stets als die Dominante von *A-moll* behandelt, oder indem man ihm den *A-moll* Accord vorangehen lässt.

2tens Auf *A-moll*, welchem man den *E-dur* Accord vorangehen lässt ;

3tens Auf *G dur*, welchem meistens der *C-dur* Accord vorangeht.

4tens Auf *C-dur*, dem *G dur* vorangeht.

5tens Auf *D moll*, welchem *A dur* vorangeht, im Fall das *Cis* dem *C♮* des Chorals nicht entgegen steht.

6tens Auf *F dur*, dem *C dur* vorangeht.

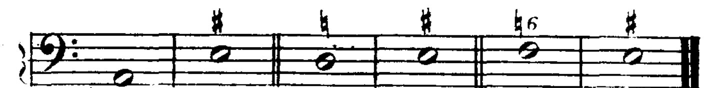
7tens Auf *C dur*, welchem *F dur* vorangeht.

Hier sind Beispiele :



On termine le morceau avec l'accord de *Mi majeur* qu'on est obligé de traiter comme dominante de *La mineur*. Que le plain chant soit dans une portée supérieure ou dans la basse, il n'existe de formules finales que les trois suivantes :

Man schliesst das Stück mit dem *E-dur* Accord, welchen man als Dominante von *A-moll* zu behandeln genöthigt ist. Der Choral mag nun in einer Oberstimme, oder im Basse seyn, so gibt es keine andern Schluss-Formeln, als die drei folgenden :

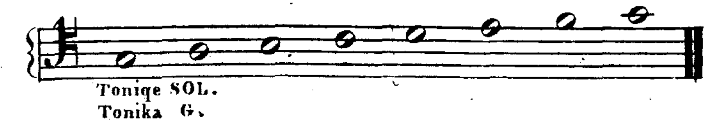


On observera les mêmes principes en transposant le *ton phrygien* sur d'autres Toniques.

Dieselben Grundsätze werden beobachtet, wenn die phrygische Tonart auf andere Tonika's versetzt ist.

Du ton mixo-lydien, 7e ton d'église.

Von der mixo-lydischen, oder 7ten Kirchentonart.



Le *Fa#* ne peut être introduit dans le plain chant composé dans ce ton ; on en fait usage quelque fois dans l'harmonie pour faire la cadence sur la tonique.

Das *Fis* darf in dem, in dieser Tonart componirten Choral nicht angewendet werden ; nur in der Harmonie macht man bisweilen davon Gebrauch, um die Cadenz auf der Tonika hervorzubringen.

On commence par l'accord parfait *Sol majeur*: les cadences (ou repos) se font comme il suit :

Man fangt mit dem vollkommenen *G-dur*-Dreiklange an. Die Cadenzen (Ruhepunkte) werden, wie folgt, gebildet :



Il faut éviter d'employer le *Si♭* dans ce ton.

On termine par l'accord parfait *Sol majeur*.

On peut indistinctement faire usage de l'une des trois cadences suivantes :

Man muss das *H♭* in dieser Tonart vermeiden.

Man schliesst mit dem vollkommenen *G-dur* Accord. Man kann vorübergehend von einer der drei folgenden Cadenzen Gebrauch machen :



On observera les mêmes règles en transposant le ton Mixo-lydien sur d'autres toniques.

Dieselben Regeln werden beobachtet, wen̄ die mixo-lydische Tonart auf andere Tonika's versetzt wird.

Du ton Ionien, 5e 6e et 8e ton d'église,
Von der jonischen, 5ten, 6ten und 8ten Kirchentonart.

(Type de tous nos tons majeurs).
(Das Urbild aller unserer *Dur*-Tonarten).



On peut moduler dans tous les relatifs de ce ton qui sont :

1° *Ré mineur*; 2° *Mi mineur*; (*) 3° *Fa majeur*; 4° *Sol majeur*; 5° *La mineur*.

On observera les mêmes règles en transposant le ton *Jonien* sur d'autres toniques.

Man kann in alle, dieser Tonart verwandten Tonarten moduliren, nähmlich :

1tens Nach *D moll*; 2tens nach *E moll* (*); 3tens nach *F dur*; 4tens nach *G dur*; 5tens nach *A moll*.

Dieselben Regeln gelten, wenn die *jonische* Tonart auf andern Tonika's gebaut wird.

Du ton Eolien, 3e ton d'église.
Von der äolischen, 3ten Kirchentonart.

(Type de tous nos tons mineurs).
(Das Urbild aller unserer *Moll*-Tonarten).



Bien que le *Sol♯* ne puisse pas être introduit dans le plain chant composé dans ce ton, on peut en faire usage dans l'Harmonie.

Obgleich das *Gis* in dem, in dieser Tonart componirten Choral nicht angewendet werden darf, so kann man doch davon in der Harmonie Gebrauch machen.

(*) Lorsqu'on module en MI MINEUR, il faut user avec discrétion de l'accord de SI, RÉ♯, FA♯, attendu son trop grand éclat. La même remarque existe pour l'accord de RÉ, FA♯, LA, lorsqu'on module en SOL.

(*) Wenn man nach E moll modulirt, so muss man sich des Accords H, DIS, FIS, nur mit Behutsamkeit bedienen, da er zu scharf klingt. Dieselbe Bemerkung gilt dem Accord D, FIS, A, wenn man nach G übergeht.

Voici le tableau des modulations et repos qu'on peut employer :

Hier ist die Übersicht der Modulationen und Ruhepunkte, welcher man sich dabei bedienen kann :



En général, on peut moduler dans tous les tons relatifs de *La mineur* qui sont :

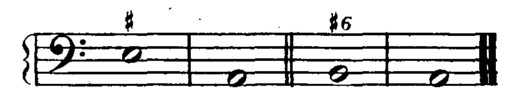
1° *Ut majeur*; 2° *Ré mineur*; (*) 3° *Mi mineur*; 4° *Fa majeur*; 5° *Sol majeur*.

On termine en *La mineur* par l'une des deux formules suivantes :

Überhaupt kann man in alle, dem *A moll* verwandten Tonarten moduliren, nähmlich :

1tens *C dur*; 2tens *D moll*; (*) 3tens *E moll*; 4tens *F dur*; 5tens *G dur*.

Man schliesst in *A moll* mittelst einer von den zwei folgenden Formeln :



En transposant sur d'autres toniques, on observera les mêmes règles. On trouvera dans le courant de l'ouvrage, des exemples d'accompagnement faits sur le plain chant.

Auf andere Tonika's versetzt, sind dieselben Regeln geltend. Jm Laufe des Werkes wird man Beispiele der Begleitung des Chorals finden.

ZUSATZ DES ÜBERSETZERS.

*

KURZE ÜBERSICHT DER MUSIK-GESCHICHTE.

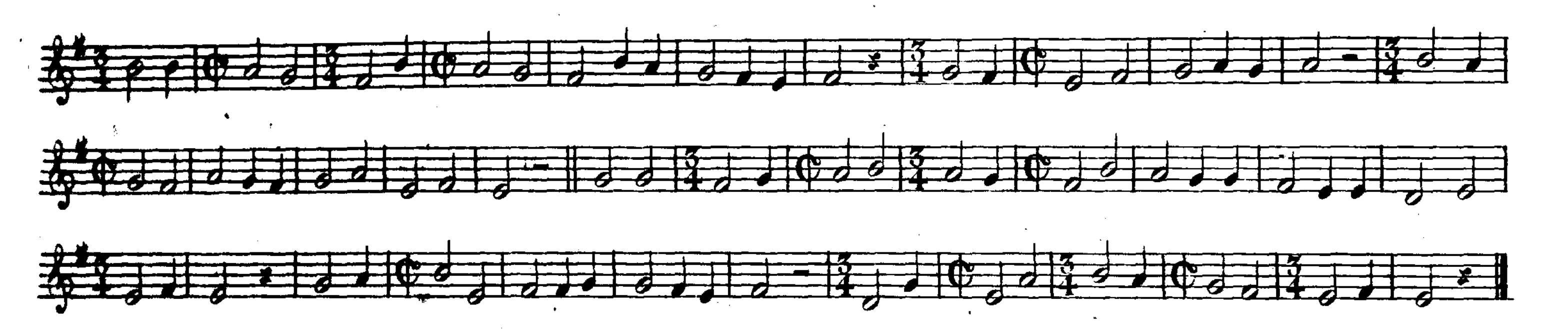
Da es nicht uninteressant ist, den Bildungsgang der Tonkunst seit ihrem Ursprunge, so weit es möglich ist, kennen zu lernen, und da dem gebildeteren Schüler die Geschichte seiner Kunst nicht unbekannt bleiben darf, so wollen wir hier eine kurze Übersicht derselben den früheren Andeutungen des Hrn Verfassers anreihen.

Über die Musik der alten Nationen, (der Egyptier, Griechen, Römer, Jsraëliten, &...) haben wir zu wenig klare historische Überlieferungen, um uns von derselben einen zuverlässigen Begriff zu machen. So viel scheint sicher, dass man damals von der Takteintheilung, von den (jetzt angenommenen) Gesetzen der Harmonie und des Contrapunktes, vom musikalischen Rhythmus, und überhaupt von allem, was unsere heutige Tonkunst bildet, wenig oder gar keine Kenntniss hatte, und dass damals nur eine Art von MELODIE (die überdiess unserem Gehör jetzt wahrscheinlich sehr barbarisch vorkommen würde,) das Jnteresse für die Musik erweckte. Wenn demungeachtet diese Kunst, z.B. bei den alten Griechen, so grosse, unzweifelhafte Wirkungen hervorbrachte, so liegt die Ursache davon wohl vorzüglich in der *Neuheit* der damals entdeckten Möglichkeit des Wohlklanges der Menschenstimme und mancher Jnstrumente, — (denn jede neue Entdeckung oder Erfindung übt auf die Menschen einen gewissen Zauber aus, den später selbst deren grösste Vervollkommnung nicht mehr wiederbringen kann, —) ferner in der geistreichen dichterischen Einbildungskraft dieses feingebildeten Volkes, so wie in dem verschiedenartigen Klange mancher damals schon erfundenen und ziemlich vervollkommten Saiten- und Blas-Jnstrumente, wie die *Lyra*, (Leyer, Zither,) *die Pfeife*, *die Flöte*, *die Schalmeye*, *das Horn*, *die Kesselpauke*, *die Trompete*, &... und der, wenn auch wohl sehr willkührlichen Zusammenstellung derselben.

(*) Il faut user avec discrétion de l'accord de LA, UT♯, MI, par la raison que nous avons déja donnée.
Même observation à l'égard de l'accord de SI, RÉ♯, FA♯.

(*) Den Accord A, CIS, E, muss man, aus den schon gegebenen Gründen, nur selten anwenden.
Eben so den Accord H, DIS, FIS.

Die Erfindung *des ersten Saiteninstrumentes*, (der Lyra), schrieb der sinnvolle Grieche niemand Geringe = rem, als dem Sonnengott (Apollo) zu. Wir geben hier ein Beispiel alt = griechischer Melodie, so weit es möglich ist, ihre Authenticität zu verbürgen. Sie war auf eine Ode des *Pindar* gesetzt, und wurde vom Chor ausgeführt, und wahrscheinlich mit *Cithern* begleitet. Hier folgt sie in moderne Noten gesetzt:

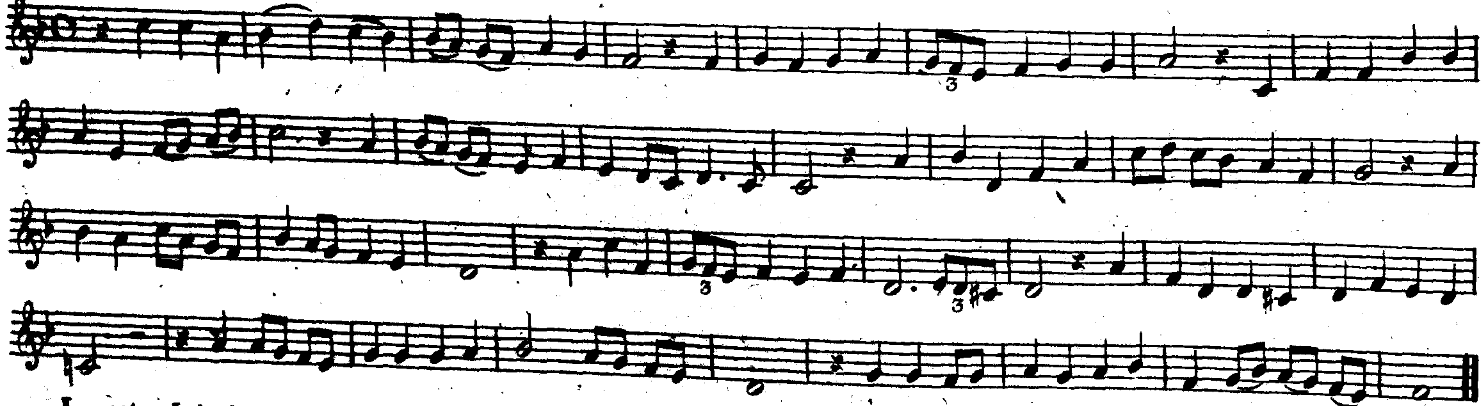


Diese altgriechische Musik ging, wie so viele Künste, zu den Römern über, ohne jedoch bei diesen kriegeri= schen Weltbeherrschern einen neuen Aufschwung zu erhalten, und bei der Zertrümmerung der römischen Welt= monarchie durch die Völkerwanderung (im 5ten und 6ten Jahrhundert n.Ch.) ging sie völlig verloren. -

Aber schon in den ersten Jahrhunderten n.Ch. hatten die, damals verfolgten Christen in ihren heimlichen Versammlungen das, durch Männer = und Frauen = Chöre abwechselnde Singen von Hymnen und Chorälen einge= führt, und sehr wahrscheinlich dazu manche alt = griechische Melodien aufgenommen und benutzt. Von diesem Umstande schreibt sich der Ursprung der neueren Musik her. Denn bei der Ausbreitung des Christenthums wur= de der Kirchengesang immer mehr verbessert, und in demselben nach und nach die ersten Begriffe einer zwei= und mehr = stimmigen Harmonie, so wie die Grundideen zu den Canons und Fugen entwickelt.

Bei der wieder zunehmenden Civilisation Europa's, (besonders seit CARL dem GROSSEN, um 800 n.Ch.) wurde auch die weltliche Musik durch die BARDEN, TROUBADOURS, MINSTRELS, (Meistersänger) einiger = massen gepflegt, und manche musikalischen Instrumente, wie die Harfe, die Zither, die Viole, das Horn, die Trompete, &c. wieder hervorgesucht und benützt. Doch war die weltliche Musik von der geistlichen sehr wenig verschieden, und eben so eintönig, langsam und düster, wie diese.

Auch aus dieser Epoche wollen wir ein Beispiel geben. Es ist der Gesang des *Troubadours* des Königs *Richard Löwenherz*, (*Gaucelm*,) auf den Tod dieses Königs, also am Ende des 12ten Jahrhunderts componirt.



Im 11ten Jahrhundert, (um das Jahr 1020) war es, dass ein italienischer Mönch, (GUIDO von AREZZO) die *Notenschrift* erfand, indem er, anstatt der bis dahin üblichen Buchstaben, *Punkte* auf und zwischen Linien zu setzen vorschlug, und damit zu dem Namen *Contrapunctus* Veranlassung gab, der damals nur dieser neu erfun = denen, bald in allen Klöstern beifällig aufgenommenen Notenschrift galt, jetzt aber auf die höhere Harmonie = lehre übertragen worden ist.

Nachdem während der 3 nächstfolgenden Jahrhunderte durch manche talentvolle Männer, wie FRANCO von

CÖLLN, WALTER von EVESHAM, &c... immer mehrere, bis dahin unbekannte Accorde und Harmonien entdeckt, die Eigenschaften mancher Jntervalle festgestellt, und wenigstens zu dem Systeme des *einfachen Contrapunkts (des Generalbasses)* die ersten Schritte gemacht wurden; – und nachdem im 13ten Jahrhundert in Jtalien die *weltliche* Musik mehr zu blühen, und sich von der kirchlichen bestimmter abzusondern anfing, wurde im Anfange des 14ten Jahrhunderts durch JEAN de MURIS die *Takteintheilung* erfunden, oder wenigstens auf Grundsätze zurück geführt, und nun waren die wichtigsten Schritte zur Bildung der neueren Musik geschehen.

Die grosse Aufregung der Geister im 16ten Jahrhundert durch die Erfindung der Buchdruckerkunst und durch die Reformation, die immer wachsende Vervollkommnung des Kirchengesangs, und die allmählige Feststellung des jetzigen Tonsystems und der 24 Tonarten, begannen bereits den Werth der Harmonie, die Möglichkeit des doppelten Contrapunkts, so wie die Form des Canons und der Fuge in ihrer Vollkommenheit ahnen zu lassen, und wirklich besiegte schon im Anfange dieses 16ten Jahrhunderts JOSQUIN del PRATO (wahrscheinlich ein Toscaner.) durch seine geistreichen und originellen harmonischen Zusammensetzungen der Stimmen gegen einander, alle vorhandenen Schwierigkeiten des Canons, der Fuge, der Nachahmung, &c... auf eine bewundernswerthe Weise. Da entstanden in der Mitte jenes Jahrhunderts die grossen, noch jetzt bewunderten Meister des Kirchenstyls: der Niederländer ORLANDUS LASSUS und der Römer PALESTRINA (oder PRAENESTINUS); – da nahmen, um dieselbe Zeit, die ORATORIEN ihren Anfang; – da fing man schon an, dem Gesange *Blasinstrumente* zur Begleitung beizufügen; – FILIPO PERI erfand (um das Jahr 1597) das *Recitativ* und die abwechselnde Bewegung des Basses; – und vorzüglich durch ihn fing bereits im Anfang des 17ten Jahrhunderts das geistliche Oratorium an, sich in ein weltliches, *also in die Oper*, umzubilden. Man kann demnach die Erfindung und Entwicklung der *dramatischen* Musik in den Zeitraum zwischen 1580 bis 1650 setzen. Die Jnstrumente wurden, bei zunehmendem Bedarf, vermehrt und verbessert. Jn Rom, Venedig, Neapel, Bologna, Florenz blühten schon Musikschulen, *(Conservatorien)*. Das Orgelspiel gewann an FRESCOBALDI (um 1610) einen grossen Verbesserer in der gebundenen und fugirten Manier. LODOVICO VIADANA erfand (1651) und führte die *Bezifferung des Basses* ein. Auch die Deutschen, die Niederländer, die Engländer und die Franzosen hatten schon grosse Meister, deren zum Theil theoretische Bemühungen anfingen, aus der Musik eine, auf solide Grundsätze gebaute *Wissenschaft* zu bilden. Die Jnstrumentalmusik fing in diesem (17ten) Jahrhundert an, die Welt zu interessiren. Das *Spinett (LES ESPINETTES)* wurde ein Lieblingsinstrument der Frauen und bahnte den Weg zur Clavier-Musik; und während ALESSANDRO SCARLATTI (um 1690) als einer der ersten Theater- und Kirchentonsetzer glänzte, begann sein Sohn (DOMENICO SCARLATTI) bereits, als der grösste Clavierist seiner Zeit, durch seine Clavier-Sonaten die seither klassisch gewordene Sonatenform zu entwickeln, welche später sein grosser Schüler und Nachahmer MUZIO CLEMENTI (im 18ten Jahrhundert) auf so ausgezeichnete Art fortbildete.

ALESSANDRO SCARLATTI's Schüler FRANCESCO DURANTE, (seit 1715 Lehrer am Conservatorium zu Neapel) bildete die uns schon näher stehenden Meister PERGOLESI, PICCINI, SACCHINI, GUGLIELMI, PAESIELLO. Die *Violine* fand an CORELLI (um 1670) und später an TARTINI, so wie der Gesang an NICOLINI, FARINELLI, an der FAUSTINA, CUZZONI, &c... die ausgezeichnetsten Muster. Die italienische Oper war um 1700 schon im gebildeten Europa durch die grossen, in diesem Fache arbeitenden Tonsetzer CALDARA, JOMELLI, LEO, HASSE, PORPORA, GALUPPI, allgemein verbreitet. Da schenkte die Natur der Welt im Anfange des 18ten Jahrhunderts die grossen Genien HÄNDEL, SEB. BACH und später GLUCK, die der Tonkunst durch ihre unvergänglichen Muster einen neuen, höheren Werth gaben, welcher endlich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts durch HAYDN, MOZART und später BEETHOVEN auf jenen Grad gesteigert wurde, dessen wir uns erfreuen.

Die Jnstrumentalmusik und die, von den früheren Meistern nur schüchtern angewendeten Orchesterwirkungen, gewannen in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, und zwar vorzüglich durch HAYDN, eine früher nie geahnete Ausdehnung, die in der neuesten Zeit durch die Verbesserung, Verstärkung, und selbst Erfindung neuer Jnstrumente bis zum Übermass gesteigert worden ist, so wie die Virtuosität auf fast allen Jnstrumenten, und besonders auf den (seit ungefähr 80 Jahren erfundenen, später vielseitig verbesserten, und in der neuesten Zeit, besonders durch *C. Graf*, *Leschen*, *Stein*, *Streicher* u. a., auf eine sehr hohe Stufe gebrachten) Pianoforte's einen Beweis von den unübersehbaren, und unerschöpflichen Grenzen und Mitteln der Tonkunst darbiethet.

Aus diesem kurzen Überblick ersieht man, dass die heutige Musik erst seit der Erfindung der 24 Tonarten und Tonleitern, folglich erst seit kaum 300 Jahren existirt, und wenn man davon 200 Jahre als die Zeit ihrer Entwicklung wegrechnen muss, so bleiben für die Zeit ihrer Blüthe kaum die letzten 100 Jahre. Wer kann demnach behaupten, dass sie bereits ihren Culminationspunkt erreicht habe?

II.

DU STYLE RIGOUREUX OU HARMONIE SÉVÈRE.

Il y a deux systêmes pour traiter l'harmonie, savoir:

1º Le systême *ancien*, suivi par *Palestrina* et *Fux*, c'est à dire celui dont on faisait usage avant le 18e Siècle.

2º Le systême *moderne*, tel que nous l'avons développé dans notre cours d'harmonie pratique. Ces deux systêmes sont très différens l'un de l'autre. Pour les distinguer, on a jugé à propos d'apeler l'ancien systême *style rigoureux*; et le systême moderne *style libre*. En comparant ces deux systêmes, on pourrait appeler le premier, *systême de restriction*.

On ne faisait usage du style rigoureux que dans la musique vocale, faite pour l'église, la seule qui existait alors, et pour accompagner le plain chant; son intéret était uniquement *harmonique*. Ce que nous appelons de nos jours *Chant*, *Mélodie*, fut ignoré jusqu'au commencement du 18e siècle.

Le plain-chant, cette antique et vénérable psalmodie, se prêtant facilement à toutes sortes de spéculations canoniques, a séduit, et séduit encore de

II.

VOM STRENGEN STYLE, ODER VON DER STRENGEN HARMONIE.

Es gibt zwei Systeme, um die Harmonielehre abzuhandeln, nähmlich:

1tens Das *alte* System, welches *Palestrina* und *Fux* anwandten; das heisst, jenes, von welchem man vor dem 18ten Jahrhundert Gebrauch machte.

2tens Das *moderne* (oder neue) System, so wie wir es in unserer Generalbassschule, (in den vorhergehenden Theilen dieses Werkes) entwickelt haben. Diese beiden Systeme sind von einander sehr verschieden. Diesen Unterschied zu bezeichnen, fand man für angemessen, das alte System *den strengen Styl*, und das neue System *den freyen Styl* zu benennen. Diese beiden Systeme mit einander verglichen, könnte man das erste als *das System der Beschränkungen* bezeichnen.

Man machte vom strengen Style nur in der, für die Kirche bestimmten Vocal-Musik, welche damals als die einzige existirte, Gebrauch, und um den Choral (Vollgesang) zu accompagniren. Sein Jnteresse war einzig und allein *harmonisch*. Das, was wir in unseren Tagen *Gesang*, *Melodie* nennen, war bis zum Anfang des achtzehnten Jahrhunderts unbekannt.

Da der Choral, dieser alte ehrwürdige Psalmengesang, sich leicht zu allen Arten canonischer Künsteleyen eignete, so verleitete er, (und verleitet noch in unseren

nos jours, bien des compositeurs qui cherchent à cacher sous de froids calculs harmoniques, l'impuissance de leurs moyens, et l'absence du génie créateur. Pour se livrer de nos jours à ce genre de composition dans toute sa sévérité, il faut ignorer entièrement les progrès que l'art musical a faits depuis un siècle; le compas et la règle à la main, il faut plutôt calculer que sentir, faire abstraction de toute inspiration musicale, en un mot se résigner à n'être qu'un habile ouvrier. Celui qui ne s'est exercé que dans ce style, est incapable de composer un bel air, une scène dramatique saillante, et encore bien moins un morceau de musique instrumental, qui ait de la verve, du goût et de la chaleur.

Le tableau que nous faisons ici du style rigoureux, est peut être un peu sévère, mais il est vrai. Il ne faudrait pas croire cependant que ce style soit tout à fait inutile; il peut offrir de grandes ressources dans la musique sacrée. C'est dans le style rigoureux qu'on peut trouver des effets d'harmonie purs et célestes, infiniment préférables au luxe instrumental et théatral qui s'est introduit dans nos temples. Il n'est pas toujours nécessaire d'accompagner le plain chant; mais lorsqu'on veut l'accompagner, l'harmonie doit être conçue dans toute la sévérité du style. Que les élèves s'exercent quelque temps dans le style rigoureux; ils apprendront à écrire purement pour les voix, à moduler sagement, à tirer grand parti des accords consonnans, et à employer les dissonnances avec plus de retenue, et de connaissance de cause.

Parmi les règles sans nombre que les anciens ont données sur le style rigoureux, il en est de trop minutieuses, et qui supposent des élèves qui n'ont pas la moindre notion d'harmonie; comme il ne s'agit pas ici des premiers élémens de l'art musical, mais seulement de ce qui distingue le style rigoureux du style libre, nous allons examiner en détail les points capitaux qu'il importe de connaître pour réussir dans ce genre de composition; les voici :

1º De la manière d'écrire pour chaque voix isolément prise: De l'étendue des différens genres de voix, et des accords sur lesquels on peut faire entrer ou sortir les parties; 2º des intervalles qu'on doit employer dans les chœurs à deux parties,

Tagen) sehr viele Tonsetzer, unter kalten, trockenen harmonischen Berechnungen die Schwäche ihrer Mittel und die Abwesenheit des erfindenden Genies zu verbergen. Um sich in unseren Tagen dieser Compositions-Gattung in ihrer ganzen Strenge hinzugeben, muss man in den Fortschritten, welche die Tonkunst seit einem Jahrhundert gemacht hat, völlig unwissend seyn, oder dieselben durchaus verkennen; den Zirkel und die Messschnur in der Hand, muss man vielmehr berechnen als fühlen, muss man aller musikalischen Begeisterung entsagen; mit einem Worte, man muss sich entschliessen, nur ein geschickter Handwerker zu seyn. Derjenige, der sich nur in diesem Style geübt hat, ist völlig unfähig, ein schönes Gesangstück, eine geistreiche dramatische Scene, und noch weniger ein Jnstrumentalstück von Geist, Dichterschwung, Geschmack und Wärme zu componiren.

Das Bild, das wir hier vom strengen Style entwerfen, ist vielleicht etwas grell, aber es ist wahr. Jndessen muss man nicht glauben, dass dieser Styl ganz und gar unnütz sey; er kann in der Kirchenmusik grosse Hilfsmittel darbiethen. Jn dieser strengen Schreibart ists, wo man reine, göttliche Effekte finden kann, welche dem instrumentallen und theatralischen Luxus, der sich in unsere Tempel eingeschlichen hat, unendlich vorzuziehen sind. Es ist nicht immer nothwendig, den Choral zu begleiten; aber wenn man ihn begleiten will, so muss die Harmonie stets in der ganzen Strenge des Styls gebaut seyn. Demnach müssen sich die Schüler eine angemessene Zeit im strengen Style üben; sie werden daraus lernen, für die Singstimmen rein zu setzen, mit Verstand zu moduliren, aus den consonirenden Accorden grosse Vortheile zu schöpfen, und die dissonirenden mit mehr Zurückhaltung und Sachkenntniss anzwenden.

Unter den zahllosen Regeln, welche die Alten für den strengen Satz aufstellten, gibt es viele kleinliche, welche Schüler voraussetzen, die noch nicht die mindeste Kenntniss von der Harmonie haben; da es sich nun hier nicht mehr um die ersten Elemente der Tonsetzkunst handelt, sondern nur um das, was den strengen Styl von dem freyen unterscheidet, so werden wir im einzelnen die Hauptpunkte untersuchen, welche zu wissen nöthig sind, um in dieser Compositions-Gattung Gelungenes leisten zu können. Diese sind :

1tens Von der Art, wie für jede Stimme, einzeln betrachtet, geschrieben werden muss; von dem Umfang der verschiedenen Stimmlagen, und von den Accorden, auf welchen man jede Stimme eintreten und schliessen lassen kann: 2tens von den Jntervallen, welche man in zweistimmigen

3º des accords dont on peut faire usage dans ce style; 4º de la manière d'employer les notes accidentelles (c'est à dire celles qui ne comptent pas dans les accords) et de quelle espèce sont ces notes; 5º du système de modulation reçu dans le style rigoureux; 6º enfin, des mesures propres à ce style, du mouvement de ces mesures, des valeurs de notes et des tons les plus en usage.

Nous allons discuter chaque point en particulier, en faisant observer une fois pour toutes: 1º que l'intérêt du style rigoureux est purement *harmonique*, qu'on ne doit y chercher ni *Mélodie prédominante*, ni *Symétrie*, ni *Rhythme régulier*. 2º Que ce style est exclusivement consacré à la musique d'eglise, executée par des voix et accompagnée tout au plus par l'orgue. 3º Enfin, que malgré les effets grands et imposans que l'on trouve quelquefois dans le style rigoureux, ce style est, et restera toujours, très vague; cet inconvénient auquel il n'y a pas de remède, (sans détruire ce style), est le plus fort qu'on puisse lui reprocher.

Chören anwenden darf; 3tens von den Accorden, die in diesem Style gebraucht werden dürfen; 4tens von der Art, wie die zufälligen, (nicht zu den Accorden gehörigen) Noten anzuwenden sind, und von welcher Gattung sie seyn dürfen, 5tens von dem, im strengen Satze angenommenen Modulations-System; 6tens endlich von den, diesem Style eigenthümlichen Taktarten, der ihnen zustehenden Bewegung, dem Notenwerthe, und den am meisten üblichen Tonarten.

Wir werden jeden Punkt besonders vornehmen, indem wir hier ein für allemal bemerken: 1tens dass das Jnteresse und der Werth des strengen Satzes *rein harmonisch* ist, und dass man da weder *vorherrschende Melodie*, noch *Symmetrie*, noch *regelmässigen Rhythmus* suchen darf. 2tens Dass dieser Styl ausschliessend der Kirchenmusik geweiht ist, welche nur von Menschenstimmen ausgeführt, und höchstens von der Orgel begleitet wird. 3tens Endlich, dass ungeachtet der grossartigen und erhebenden Wirkungen, welche man bisweilen in diesem strengen Satze findet, dennoch dieser Styl stets sehr unbestimmt seyn und bleiben wird; ein Übelstand, für den es keine Abhülfe gibt, (wenn man diesen Styl nicht zerstören will) und welcher, als der bedeutendste, ihm vorgeworfen werden kann.

63. **Anmerkung des Übersetzers.** Es darf hier nicht verschwiegen werden, dass ausserdem noch eine der nöthigsten und wichtigsten Eigenschaften, welche den Tonsetzer auszeichnen muss: nähmlich die Pflicht, neu und originell zu seyn, in diesem Style beinahe gar nicht auszuüben möglich ist, da die streng abgeschlossenen Regeln und Formen jede Neuerung verbiethen, und selbst die erfindungsreichste Fantasie hier nur auf das schon unzähligemal Benutzte beschränkt bleibt, und folglich, mehr oder weniger, immer nur die schon längst da gewesenen Wirkungen hervorbringen kann.

1. DES DIFFERÉNS GENRES DE VOIX, DE LEUR ÉTENDUE, ET DE LA MANIÈRE DE LES TRAITER ISOLÉMENT DANS LES CHOEURS.

On ne fait usage dans les choeurs que des 4 genres principaux de voix dont le tableau suit:

1º SOPRANO ou DESSUS. 2º CONTRALTO ou simplement ALTO.
3º TENORE, TENOR ou TAILLE. 4º BASSO ou BASSE TAILLE.

Les deux genres mixtes de voix, appelés *haute contre*,(1) et *Bariton* ou *Concordant*,(2) sont généralement exclus des choeurs du style rigoureux.

Voici l'étendue de ces quatre voix, qu'on ne doit pas surpasser dans le style rigoureux.

1. VON DEN VERSCHIEDENEN GATTUNGEN DER MENSCHEN-STIMME, IHREM UMFANGE, UND VON DER ART, SIE IN DEN CHÖREN EINZELN ZU BEHANDELN.

Jn den Chören macht man nur von den 4 Hauptgattungen der Menschenstimme Gebrauch, welche hier angezeigt folgen:

1tens SOPRAN. 2tens ALT.
3tens TENOR. 4tens BASS.

Die Mittelgattungen, wie der *hohe Tenor*,(1) und der *Bariton* oder *Concordant*,(2) sind überhaupt von den Chören im strengen Style ausgeschlossen.

Hier ist der Umfang dieser 4 Stimmen, welcher im strengen Satze nicht überschritten werden darf.



(1) Sorte de voix d'homme qui tient le milieu entre le TENOR et l'ALTO, et seulement en usage en France.
(2) Sorte de voix d'homme qui tient le milieu entre le TENOR et la BASSE.

(1) Eine Art, welche zwischen TENOR und ALT die Mitte hält, und nur in Frankreich angewendet wird.
(2) Welcher zwischen TENOR und BASS schwebt.

On voit par le tableau ci dessus, que l'étendue du *Soprano* est égale à celle du *Tenor*, (à la distance d'une octave comme l'étendue de l'*Alto* est égale à celle de la basse, (également à la distance d'une octave).

Il faut faire chanter ces voix dans leur medium, rarement dans leurs notes extrêmes; et lorsqu'on y est forcé, ne le faire que très passagèrement.

Anciennement on pouvait écrire pour les voix un ton entier plus haut que nous ne le faisons aujourd'hui, par la raison que le diapason musical était alors un ton plus bas; p.e., le LA de l'ancien diapason, n'était guère plus haut que notre SOL actuel.

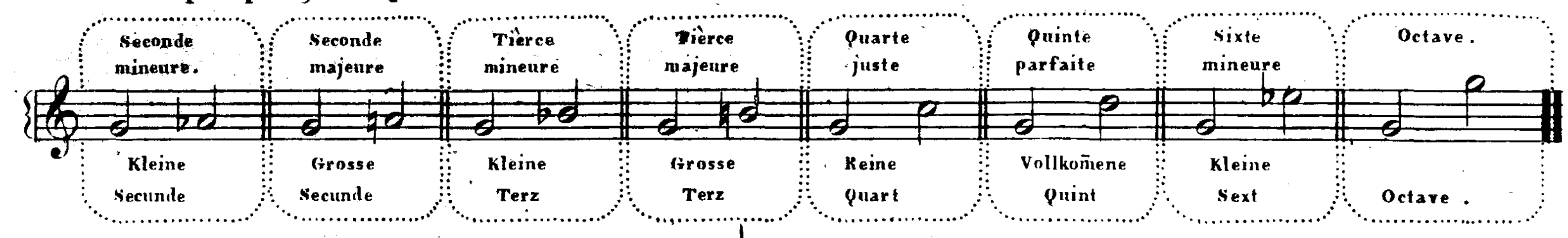
Les chanteurs, surtout ceux qui chantent dans les choeurs, n'étant pas toujours surs de l'intonation, le compositeur doit prendre des précautions pour les mettre à leur aise; c'est par cette raison que l'on prescrit pour les voix des *successions naturelles et chantantes,* et que l'on défend celles qui sont difficiles à exécuter. On peut faire usage de toutes les successions suivantes, en écrivant pour les voix de quelque genre qu'elles soient:

Man sieht aus dieser Tabelle, dass der Umfang des *Soprans* jenem des *Tenors* gleich ist; (jedoch um eine Octave höher;) so wie der Umfang des *Alts* jenem des Basses (jedoch ebenfalls um eine Octave höher) gleich kommt.

Man muss diese Stimmen in ihren Mitteltönen singen lassen, und nur selten die, ausser diesen liegenden Töne anwenden. Wenn man zu dem letzteren genöthigt ist, so kann es nur sehr vorübergehend geschehen.

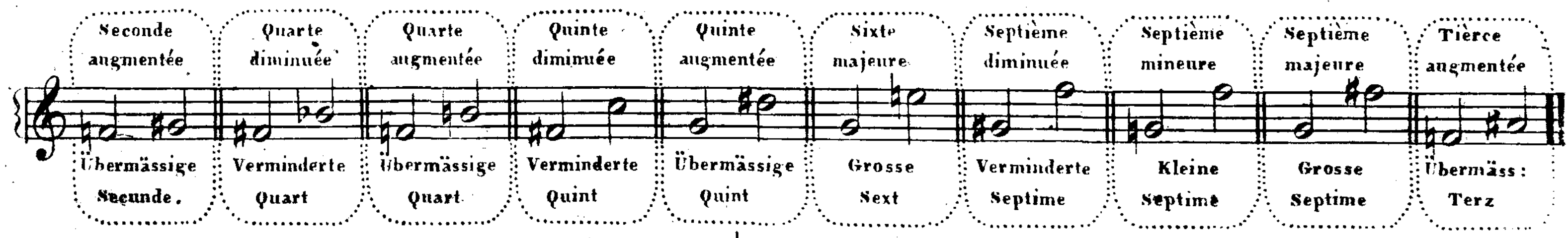
Ehemals konnte man für die Stimmen um einen ganzen Ton höher schreiben, als es jetzt geschieht, weil damals die musikalische Stimmung um einen Ton tiefer war; so, z.B., war das A in der alten Stimmung nicht höher, als jetzt unser G ist.

Da die Sänger, besonders in den Chören, ihrer reinen Jntonation nicht immer sicher sind, so muss der Tonsetzer die Vorsicht haben, ihnen den Vortrag zu erleichtern; aus diesem Grunde ists, dass man für die Menschenstimmen nur *natürliche und singbare Fortschreitungen*, vorschreibt, und alle diejenigen verbiethet, welche schwer auszuführen sind. Man kann, wenn man für jede Gattung von Menschenstimmen schreibt, von folgenden Fortschreitungen Gebrauch machen:



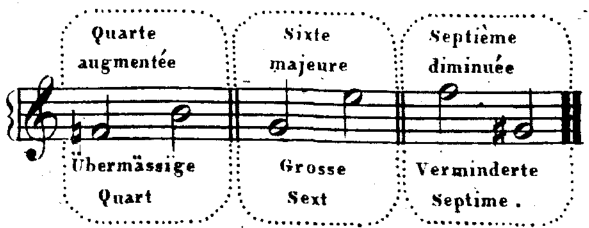
On proscrit généralement dans le style rigoureux les successions suivantes, tant en montant qu'en descendant:

Man verbiethet allgemein im strengen Style folgende Fortschreitungen, sowohl auf wie abwärts gehend:



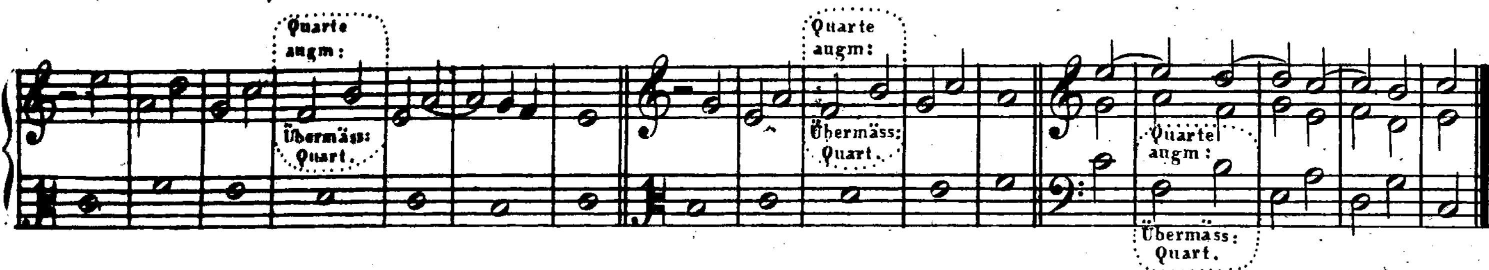
Les trois successions suivantes sont cependant susceptibles d'une exception conditionnelle:

Die drei folgenden Fortschreitungen sind, jedoch unter ausnahmsweisen Bedingungen erlaubt:



On peut employer : 1° la quarte augmentée passagèrement en montant, comme dans les progressions suivantes :

Man kann anwenden : 1tens die übermässige Quart, wenn sie durchgehend aufwärts steigt, wie in den folgenden Fortschreitungen :



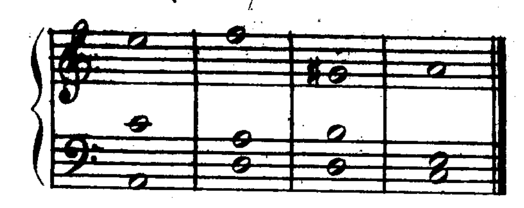
2° La sixte majeure, surtout en montant, lorsque les deux notes appartiennent au même accord :

2tens Die grosse Sext, besonders aufwärts, wenn beide Noten zu einem und demselben Accord gehören :



3° La septième diminuée, surtout en descendant, et seulement dans le mode mineur :

3tens Die verminderte Septime, besonders abwärts gehend, und nur in der *Moll*-Tonart :



On évite dans le style rigoureux qu'une partie quelconque saute souvent, ou qu'elle parcoure de suite et en peu de temps une grande étendue de son diapason. Il faut que les parties procèdent naturellement, et sans effort, le plus souvent diatoniquement. C'est par cette raison qu'on doit éviter autant que possible de les faire chanter chromatiquement soit en montant soit en descendant. On ne peut cependant pas exclure une suite de trois ou quatre demi-tons, amenés naturellement.

Toute partie doit entrer sous un accord consonnant qui, d'ailleurs, peut avoir une note *suspendue* (la note fondamentale ou sa tierce); dans ce dernier cas, il est bon que la partie entrante fasse consonnance, autant que possible, avec les autres parties :

Man vermeidet im strengen Satze, dass irgend eine Stimme oft springe, oder in einer Folge und in geringem Zeitraum einen grossen Theil ihres Umfangs durchlaufe. Die Stimmen müssen natürlich, ohne Anstrengung, und meistens diatonisch fortschreiten. Aus diesem Grunde muss man möglichst vermeiden, sie chromatisch (sey es auf- oder abwärts,) singen zu lassen. Man kann jedoch eine Folge von drei oder vier halben Tönen, die natürlich herbeigeführt sind, nicht ausschliessen.

Jede Stimme muss mit einem consonirenden Accorde eintreten, welcher jedoch eine *verzögerte* Note (entweder die Grundnote oder ihre Terz) haben kann; in diesem letzten Falle, ist es vortheilhaft, wenn die eintretende Stimme, wo möglich, stets mit den andern Stimmen eine Consonanz bildet :



Quand on fait compter une partie dans le courant du morceau, on l'arrète toujours sur un accord parfait, qu'il y ait suspension ou non :

Wenn man, im Laufe des Stückes, eine Stimme pausiren lässt, so muss sie stets auf dem vollkommenen Accord aufhören, mag da nun eine Verzögerung seyn, oder nicht:



2. DE L'HARMONIE À DEUX PARTIES DANS LE STYLE RIGOUREUX.

L'harmonie à deux parties du style rigoureux est sans doute la plus claire, et la moins compliquée, mais elle est en même temps la plus délicate. Nous allons la discuter en particulier, par cette raison, et parcequ'elle est en même temps la clef de l'harmonie à plus de deux parties dans ce style.

L'harmonie à deux parties est plutôt une combinaison d'intervalles que d'accords, quoiqu'on se représente plus ou moins ces derniers en employant les intervalles dans l'harmonie à deux.

Le style rigoureux est basé sur les consonnances; c'est là la règle fondamentale de ce style, qui n'empêche pas toutefois d'y employer les intervalles dissonnans, ainsi que nous le verrons.

De tous les intervalles consonnans, la quarte juste seule doit être traitée en dissonnance. On emploie très fréquemment dans l'harmonie à deux :

1° La Tierce majeure et la Tierce mineure;
2° La Sixte majeure et la Sixte mineure.
La Quinte parfaite s'emploie beaucoup moins.

2. VON DER ZWEISTIMMIGEN HARMONIE IM STRENGEN SATZE.

Die zweistimmige strenge Harmonie ist ohne Zweifel die klarste und am wenigsten verwickelte; aber zugleich auch die zarteste. Wir wollen sie besonders besprechen, und zwar sowohl aus diesem Grunde, als auch, weil sie zugleich der Schlüssel zu der mehr als zweistimmigen Harmonie in diesem Style ist.

Die zweistimmige Harmonie ist eigentlich mehr eine berechnete Zusammenstellung von Jntervallen als von Accorden, obwohl man sich die letzteren, beim Gebrauch der Jntervalle in der zweistimmigen Harmonie, dabei mehr oder minder hinzudenkt.

Der strenge Styl ist auf die Consonanzen gegründet; diess ist die Fundamental=Regel für diesen Styl, welche jedoch, wie wir sehen werden, den Gebrauch der dissonirenden Jntervalle in demselben nicht verwehrt.

Von allen consonirenden Jntervallen ist die reine Quart, die einzige, welche als Dissonanz behandelt werden muss. Man wendet in der 2=stimigen Harmonie sehr häufig an:

1tens Die grosse Terz und die kleine Terz;
2tens Die grosse Sext und die kleine Sext.
Die reine Quinte gebraucht man weit seltener.

Il faut éviter de faire deux quintes de suite, même par mouvement contraire.

L'Octave s'emploie encore plus rarement, et il faut éviter d'en faire deux de suite, même par mouvement contraire.

L'unisson ne doit se pratiquer que le plus rarement possible dans l'harmonie à deux; on peut cependant en faire usage en commençant et en finissant une phrase, ou pour préparer une dissonnance.

Man muss zwei nach einander folgende Quinten, selbst in der widrigen Bewegung, vermeiden.

Die Octave wird noch seltener angewendet, und zwei nach einander folgende Octaven ebenfalls, selbst in der widrigen Bewegung vermieden.

Der Unison darf nur äusserst selten in der 2=stimmigen Harmonie gebraucht werden; doch kann man ihn beim Beginnen und beim Schlusse einer Phrase, oder um eine Dissonanz vorzubereiten, anwenden.

Règle fondamentale pour employer les intervalles dissonnans dans le style rigoureux, surtout à deux parties.

On ne peut faire usage des intervalles dissonnans, ainsi que de la quarte juste, que:

1º Comme *notes de passage*, placées sur le temps faible de la mesure et entre deux consonnances.

2º Comme *suspension*, qui retarde une consonnance, (la tierce ou la sixte,) sur laquelle il faut qu'elle se resolve en descendant d'un dégré.

La suspension sera toujours rigoureusement préparée, et frappée sur le temps fort de la mesure.

Une dissonnance ne peut se résoudre sur une autre dissonnance: ainsi l'exemple suivant est vicieux dans le style rigoureux,

Grundregel, für den Gebrauch der dissonirenden Jntervalle im strengen Style, besonders im 2=stimmigen Satze.

Man kann die dissonirenden Jntervalle, so wie die reine Quart, auf keine andere Art anwenden, wie:

1tens Als *Durchgangsnoten*, welche auf den schwachen Takttheilen, und zwischen zwei Consonanzen, vorkommen.

2tens Als *Vorhalte*, welche eine Consonanz (die Terz oder Sext) verzögern, in welche sie sich, um eine Stufe abwärts steigend, auflösen müssen.

Die Verzögerung wird immer streng vorbereitet, und auf dem schweren Takttheil angeschlagen.

Eine Dissonanz kann sich nicht in eine andere Dissonanz auflösen: so wäre das folgende Beispiel im strengen Satze schlecht,

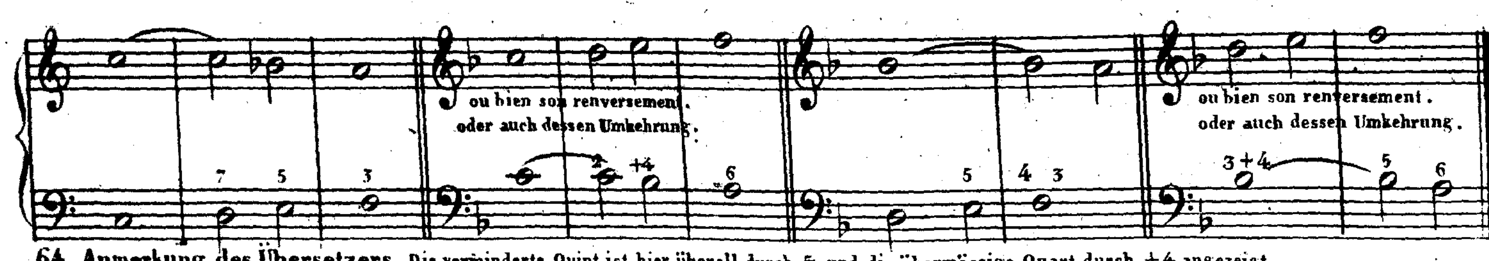


quoiqu'il soit toléré et même souvent employé dans le style libre.

On peut envisager comme exception à cette régle les 4 cas suivans, qu'on emploie de nos jours:

obwohl es im freyen Style geduldet, und selbst häufig angewendet wird.

Als Ausnahme von dieser Regel kann man folgende, in unseren Tagen gebräuchlichen vier Beispiele ansehen:



64. Anmerkung des Übersetzers. Die verminderte Quint ist hier überall durch 5̸, und die übermässige Quart durch +4 angezeigt.

Nous donnerons le morceau suivant, comme exemple d'harmonie à deux parties dans le style rigoureux. Nous indiquerons par les chiffres, tous les intervalles dissonnans ainsi que leur résolution. Les chiffres représentant les dissonnances sont 2,4,5,7 et 9.

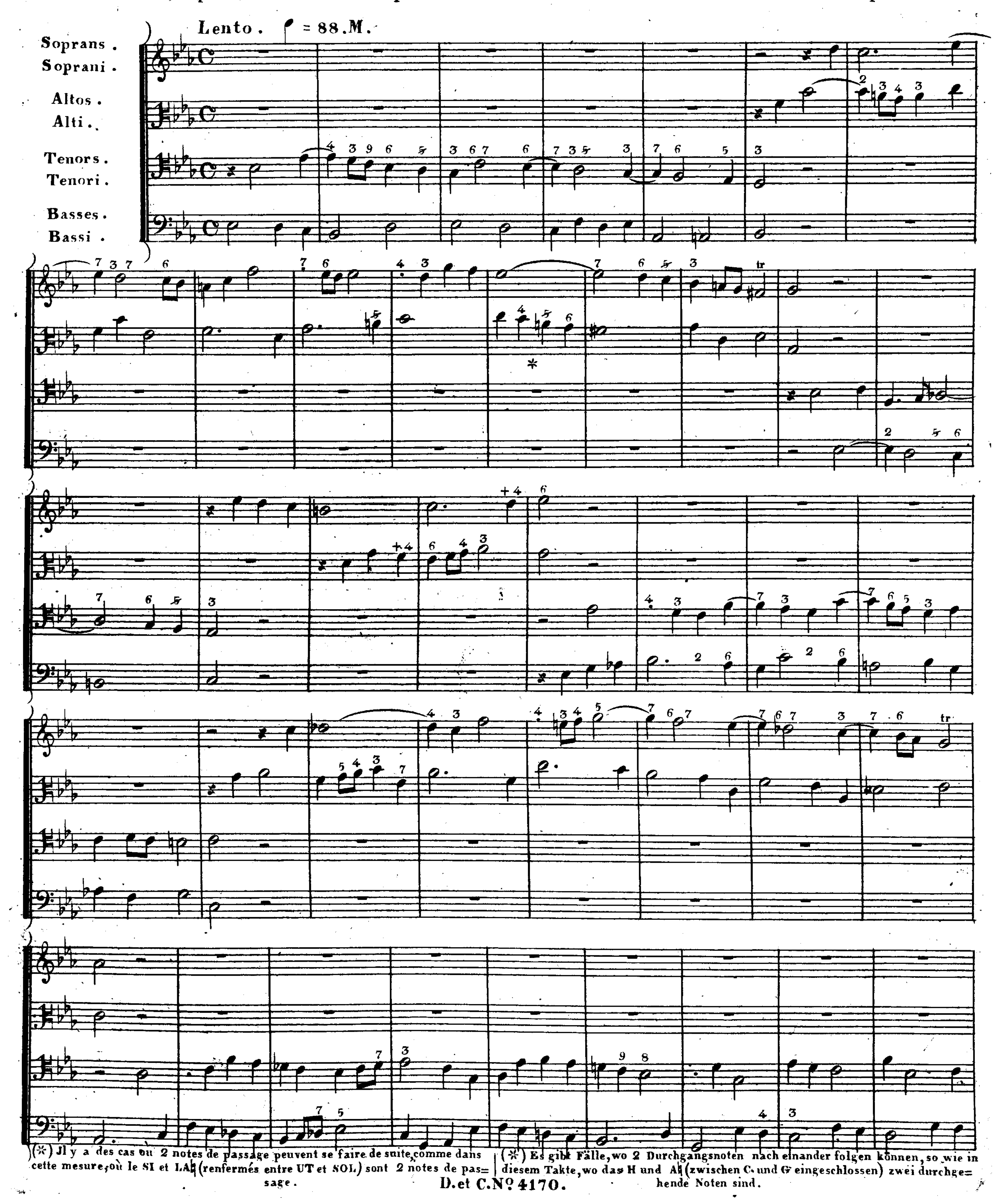
Wir geben hier das folgende Tonstück, als ein Beispiel 2=stimmiger Harmonie im strengen Style. Alle dissonirenden Jntervalle, so wie ihre Auflösungen sind da durch Ziffern angezeigt; und die Dissonanzen durch die Ziffern 2,4,5,7 und 9 angedeutet.

DUO DANS LE STYLE RIGOUREUX,

Chanté alternativement en chœur par les Basses-Tailles et les Tenors, et par les Altos et les Soprans.

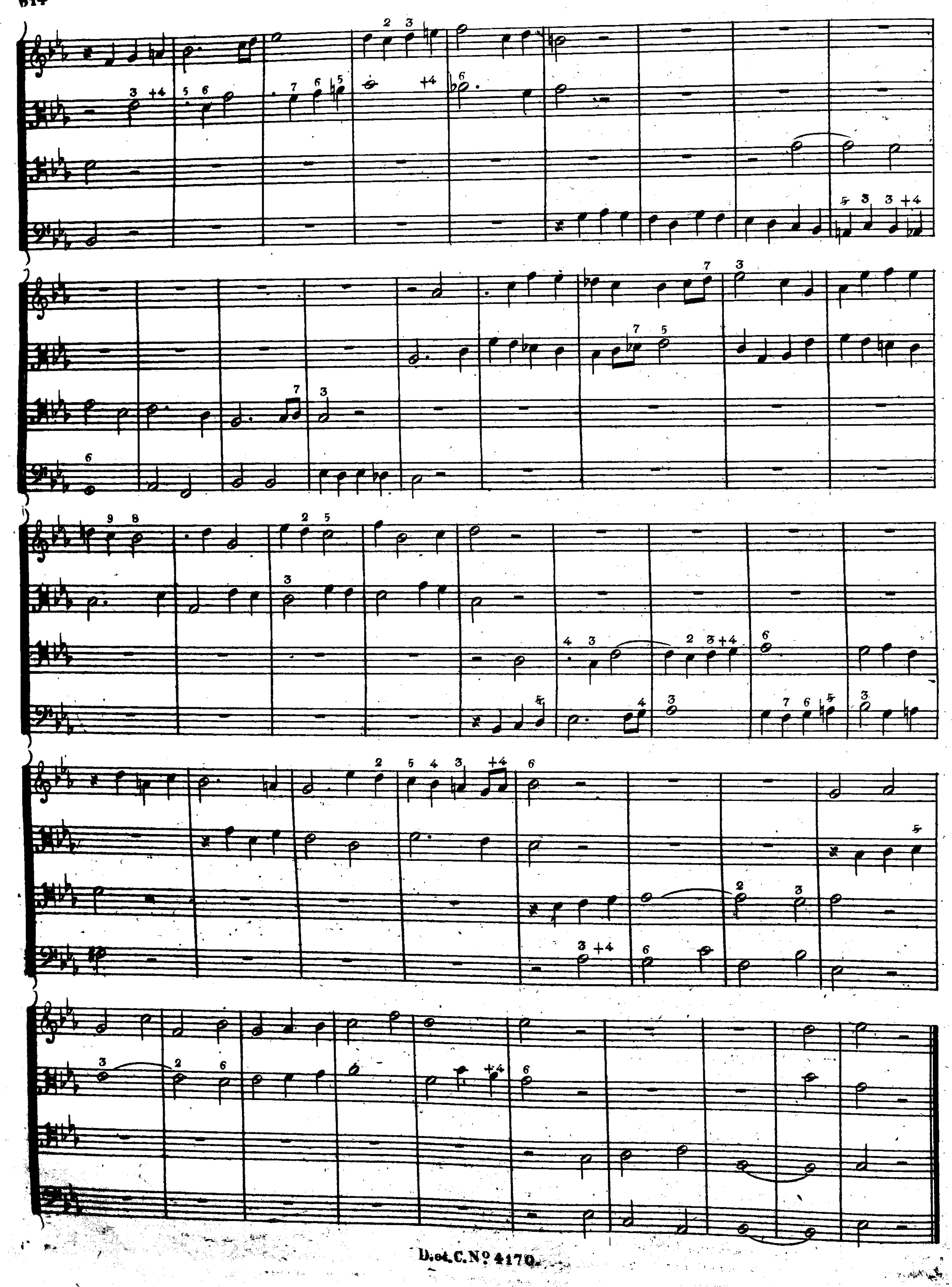
DUO IM STRENGEN STYLE,

abwechselnd im Chor gesungen durch den Bass mit dem Tenor, und durch den Alt mit dem Sopran.



(*) Il y a des cas où 2 notes de passage peuvent se faire de suite comme dans cette mesure, où le SI et LA♮ (renfermés entre UT et SOL) sont 2 notes de passage.

(*) Es gibt Fälle, wo 2 Durchgangsnoten nach einander folgen können, so wie in diesem Takte, wo das H und A♮ (zwischen C und G eingeschlossen) zwei durchgehende Noten sind.



On peut faire des choeurs à deux parties :

1° Pour 2 *Sopranos*; 2° pour 2 *Tenors*; 3° pour 2 *Basses*; (on n'en fait pas pour 2 *Altos* à cause de la rareté de ces voix.) 4° Pour *Alto* et *Soprano*, 5° pour *Alto* et *Tenor*; 6° pour *Alto* et *Basse*; 7° pour *Soprano* et *Tenor*; 8° pour *Tenor* et *Basse*.

On ne doit pas faire de choeurs à deux parties pour *Soprano* et *Basse*, à cause de la grande différence qui existe entre ces deux sortes de voix: cette combinaison serait ridicule.

Man kann 2=stimmige Chöre machen:

1tens Für 2 *Soprane*; 2tens für 2 *Tenore*; 3tens für 2 *Bässe*; (für 2 *Altstimmen* macht man deren, wegen der Seltenheit dieser Stimen, nicht.) 4tens Für *Alt* und *Sopran*, 5tens für *Alt* und *Tenor*; 6tens für *Alt* und *Bass*; 7tens für *Sopran* und *Tenor*; 8tens für *Tenor* und *Bass*.

Für *Sopran* und *Bass* kann man keine Chöre machen, da zwischen diesen zwei Stimmlagen ein zu grosser Unterschied statt findet: diese Zusammenstellung wäre lächerlich.

3. DES ACCORDS USITÉS DANS LE STYLE RIGOUREUX.

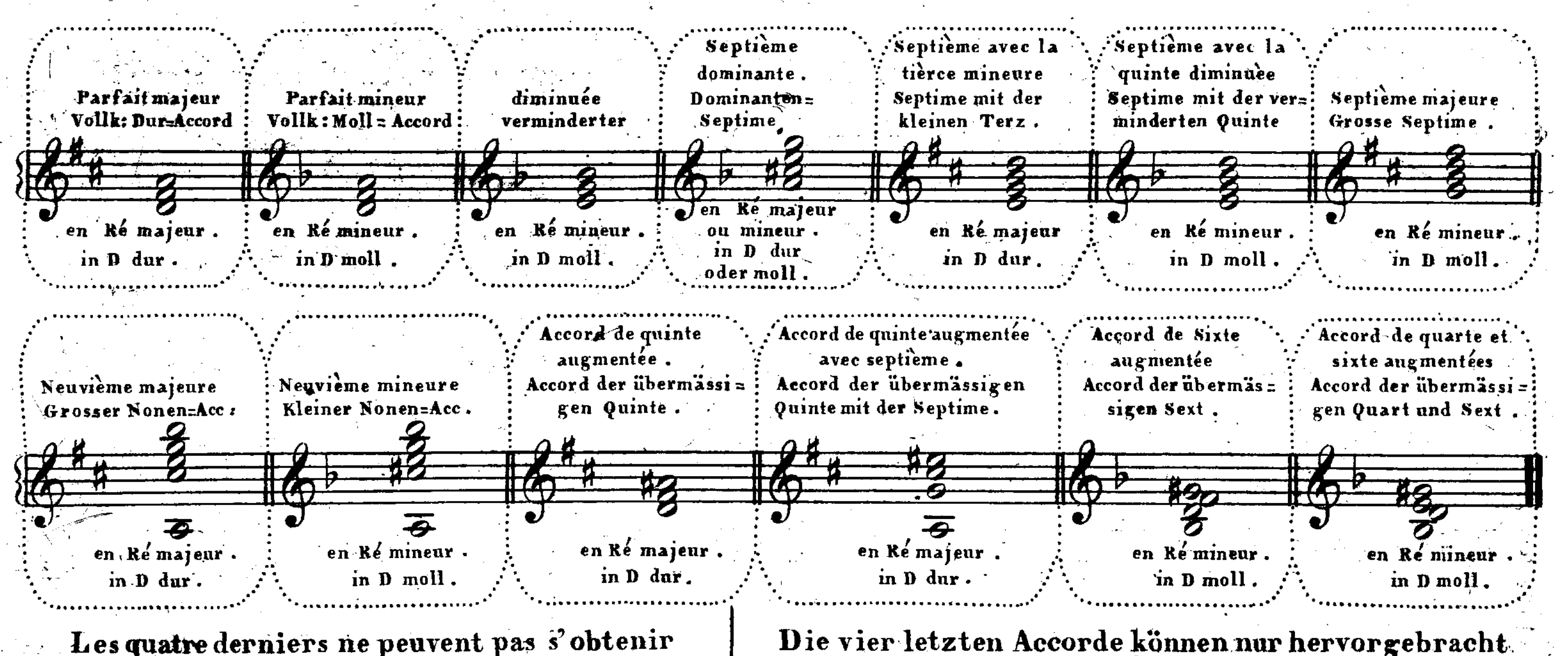
3. VON DEN, IM STRENGEN SATZE, ANWENDBAREN ACCORDEN.

Pour la clarté de cet article, nous insererons ici la classification des accords que nous avons donné à la tête de notre Cours d'harmonie pratique. Nous présenterons ici les accords tels qu'ils se trouvent dans un seul ton *majeur* ou *mineur*.

Zur Verdeutlichung dieses Abschnittes geben wir hier die Klassenordnung der Accorde, wie wir sie bereits am Anfang unserer Generalbassschule dargestellt haben. Wir geben diese Accorde hier so, wie sie in einer einzigen *dur*= oder *moll*= Tonart vorkommen.

CLASSIFICATION DE TOUS LES ACCORDS DANS LE SYSTÊME MODERNE.

CLASSEN=ORDNUNG ALLER ACCORDE DES HEUTIGEN NEUEN SYSTEMS.



Les quatre derniers ne peuvent pas s'obtenir sans altérer une note du ton (ou de la gamme) où l'on désire les employer.

Die vier letzten Accorde können nur hervorgebracht werden, wenn eine Note der Tonart, in welcher man sie anzuwenden wünscht, durch ein Versetzungszeichen verändert wird.

C'est un fait historique que les accords N° 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 et 13 de cette classification n'étaient pas connus avant 18e siècle. (*)

Es ist historisch gewiss, dass die Accorde N° 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 und 13 dieser Klassenordnung vor dem 18ten Jahrhundert nicht bekannt waren. (*)

(*) On les a successivement découverts depuis cette époque; il est même très vraisemblable que la septième dominante n'était pas bien connue des anciens car, avant cette époque, ils traitaient comme suspension la quatrième note de cet accord.

(*) Man hat sie erst seit jenem Zeitraum nach und nach entdeckt; es ist sogar wahrscheinlich, dass selbst die Dominanten=Septime von den Alten nicht genau gekannt war, denn vor dieser Epoche behandelten sie die vierte Note dieses Accords als Vorhalt oder Verzögerung.

L'orgue, le seul instrument que les anciens aient eû à leur disposition pour soutenir les voix,et les maintenir dans le ton, était alors si mal accordé, (car le tempérament des instrumens à toucher était inconnu) qu'il ne leur était pas possible de terminer un morceau (ni même une phrase) avec l'accord parfait mineur. Il eût donc été impossible à nos devanciers, de mettre en pratique les accords ci dessus mentionnés, même en supposant qu'ils les eûssent connus, parceque pour pouvoir les rendre exactement avec des voix, il eût fallu les faire entendre par des instrumens bien accordés; (*) car jamais les chanteurs ne pourront rendre avec pureté un accord dissonnant, s'ils ne l'ont bien dans l'oreille après l'avoir entendu mainte fois bien exécuté par les instrumens.

Les anciens, en nous transmettant leur style rigoureux, n'ont pu nous donner avec ce style, ce qu'ils ne possédaient pas eux mêmes: or, les seuls accords dont ils faisaient usage étaient:

1° l'accord *parfait majeur*; 2° l'accord *parfait mineur*; 3° l'accord *diminué*; 4° la *septième dominante*, en préparant toujours la quatrième note, ou en l'employant comme note de passage sur le temps faible de la mesure; on pouvait encore la frapper sans préparation, lorsqu'on employait l'accord sans sa basse fondamentale.

Depuis, on a enrichi le style rigoureux de plusieurs accords; en voici la nouvelle nomenclature:

1° L'accord *parfait majeur*.

2° L'accord *parfait mineur*.

3° L'accord *diminué*.

4° L'accord de *septième dominante*, en préparant toujours la note dissonnante.

5° L'accord de *septième* avec la Tierce mineure, sur le second dégré du ton majeur, en préparant rigoureusement la Septième, quand elle n'est pas note de passage.

(*) Ce qui était impossible, eu égard à la grande imperfection des instrumens alors en usage.

Die Orgel, das einzige Jnstrument, das den Alten zur Unterstützung der Stimmen zu Gebothe stand, um deren Töne festzuhalten, war damals so übel gestimmt, (denn die Temperatur der Tasteninstrumente war unbekannt,) dass es ihnen nicht möglich war, ein Tonstück, ja auch nur eine Phrase mit dem vollkommenen Moll-Dreiklange zu schliessen. Es wäre demnach unsern Vorfahren unmöglich gewesen, von den oben angeführten Accorden Gebrauch zu machen, — selbst wenn sie ihnen bekannt gewesen wären; da dieselben früher auf richtig gestimmten Jnstrumenten hätten hörbar gemacht werden müssen, um sie richtig durch die Menschenstimmen hervorbringen zu können; (*) denn niemals werden die Sänger einen dissonirenden Accord rein vortragen können, wenn sie ihn nicht früher, durch Jnstrumente rein ausgeführt, wohl im Gehör haben.

Jndem die Alten uns ihren strengen Styl hinterlassen haben, konnten sie uns mit diesem Syle nicht das mittheilen, was sie selbst nicht besassen; demnach waren die einzigen, ihnen zu Gebothe stehenden Accorde, folgende:

1tens der *vollkommene Dur-Dreiklang*; 2tens der *vollkommene Moll-Dreiklang*; 3tens der *verminderte Dreiklang*; 4tens die *Dominanten-Septime*, bei welcher die 4te Note (nähmlich die Septime selber) stets entweder vorbereitet, oder als Durchgangsnote auf dem schwachen Taktttheil angewendet wurde; auch konnte man sie frei, ohne Vorbereitung, anschlagen, wenn der Accord ohne seine Grundnote statt fand.

Seitdem wurde der strenge Satz durch mehrere Accorde bereichert; hier folgt das Verzeichniss des neuen Namenregisters:

1tens Der *vollkommene Dur-Dreiklang*.

2tens Der *vollkommene Moll-Dreiklang*.

3tens Der *verminderte Dreiklang*.

4tens Der *Dominanten-Sept-Accord*, in welchem stets die dissonirende Note vorbereitet werden muss.

5tens Der *Septimen-Accord* mit der kleinen Terz, auf der zweiten Stufe der Dur-Tonleiter, wobei die Septime streng vorbereitet wird, wenn sie nicht eine Durchgangsnote ist.

(*) Was, in Rücksicht auf die grosse Unvollkommenheit der damals üblichen Jnstrumente, unmöglich war.

6° L'accord de *septième* avec la Quinte diminuée, sur le second dégré du ton mineur, en préparant rigoureusement la Septième, quand elle n'est pas note de passage.

7° L'accord de *septième majeure*, sur le premier et sur le quatrième dégré du ton majeur, en préparant rigoureusement la septième, quandelle n'est pas note de passage. Comme cet accord est très dissonnant, on s'en sert beaucoup plus rarement que des deux précédens.

8° L'accord de *neuvième majeure*, frappé sans sa basse fondamentale, en observant de mettre la cinquième note de cet accord dans la partie supérieure et de la préparer. Cet accord ne s'emploie que dans le ton majeur.

9° L'accord de *septième diminuée*, (c'est à dire l'accorddeneuvième mineure frappé sans sa basse fondamentale); on en prépare la Septième et souvent aussi la Quinte diminuée. On ne doit l'employer dans le style rigoureux, que dans le ton mineur.

10° L'accord de *sixte augmentée*, en supprimant la quinte, et en retardant la Sixte par la Septième, par exemple:

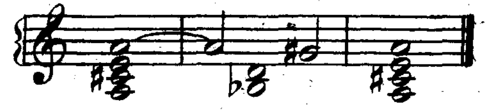
6^tens^ Der *Septimen-Accord* mit der verminderten Quinte, auf der zweiten Stufe der Moll-Tonleiter, wo eben so die Septime, (wenn sie keine Durchgangsnote ist,) streng vorbereitet werden muss.

7^tens^ Der *grosse Septimen-Accord*, auf der ersten und auf der vierten Stufe der Dur-Tonleiter, mit strenger Vorbereitung der Septime, falls sie keine Durchgangsnote ist. Da dieser Accord sehr stark dissonirt, so bedient man sich seiner weit seltenerals der zwei vorhergehenden.

8^tens^ Der *grosse Nonen-Accord*, ohne Grundbass angeschlagen, und indem man beachtet, dass die fünfte Note dieses Accords in der Oberstimme sey, und vorbereitet werde. Dieser Accord ist nur in der Dur-Tonart gebräuchlich.

9^tens^ Der *verminderte Septimen-Accord*, (das heisst eigentlich, der kleine Nonen-Accord, ohne seine Fundamental-Note angeschlagen,); die Septime, und auch oft die Quinte desselben, werden vorbereitet. Jm strengen Style darf er nur in der Moll-Tonart angewendet werden.

10^tens^ Der *übermässige Sext-Accord*, bei welchem die Quinte weggelassen, und die Sext durch die Septime verzögert wird, z.B.



On ne doit l'employer dans ce style, que dans le ton mineur.

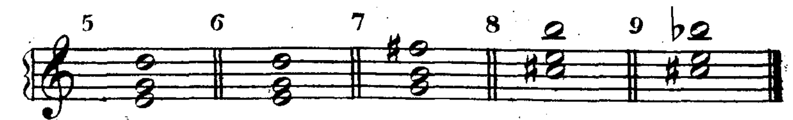
Auch dieser Accord ist im strengen Satze nur in der Moll-Tonart gestattet.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Pour adoucir les accords N° 5, 6, 7, 8 et 9, il faut simplement supprimer la quinte dans chacun d'eux, en préparant toujours rigoureusement la note dissonnante. Ainsi donc, on peut les pratiquer ainsi qu'il suit:

ALLGEMEINE REGEL.

Um die Accorde N° 5, 6, 7, 8 und 9, zu mildern, hat man bloss die Quinte wegzulassen, indem man stets genau und streng die dissonirende Note vorbereitet. Man kann sie demnach auf folgende Art anwenden:



Les accords N° 5 et N° 6, semblent à la vue n'être qu'un même accord, mais la différence qui existe entre le mode majeur et le mode mineur, fais supposer dans le premier la quinte parfaite, et dans le second la quinte diminuée.

Die Accorde N° 5 und 6 scheinen dem Auge nur einer und derselbe zu seyn, aber der, zwischen der *dur*- und *moll*-Tonleiter befindliche Unterschied macht, dass man bei dem ersten die reine Quint, und bei dem zweiten die verminderte Quint voraussetzt.

RÈGLE GÉNÉRALE

sur l'emploi de la quarte juste, entre la basse et une partie haute quelconque.

La Quarte juste entre la basse et une partie haute quelconque, doit toujours être traitée en dissonance dans le style rigoureux. On peut l'employer des deux manières suivantes :

1º en la préparant et lorsqu'elle est accompagnée d'une *Seconde* ou d'une *Quinte*; dans le premier cas, les deux notes qui donnent Quarte, sont presque toujours intégrantes de l'accord ; dans le second cas au contraire, la note qui donne Quarte avec la basse, est une suspension, par conséquent note étrangère à l'accord, p.e.

ALLGEMEINE REGEL,

über den Gebrauch der reinen Quart, zwischen dem Basse und einer der Oberstimmen.

Die reine Quart zwischen dem Basse und irgend einer Oberstimme muss im strengen Style stets als eine Dissonanz behandelt werden. Man kann sie auf die zwei folgenden Arten anwenden:

1tens indem man sie vorbereitet, und indem sie dabei von einer *Secunde*, oder von einer *Quinte* begleitet wird; im ersten Falle sind die 2 Noten, welche die Quart bilden, stets wesentlich im Accorde; im zweiten Falle dagegen ist die Note, welche mit dem Basse die Quart bildet, nur ein Vorhalt, also dem Accord fremd, z.B.

La note de la basse est ici suspension de SI.
Die Bassnote ist hier eine Verzögerung des H und des B.



Quand la quarte est accompagnée d'une seconde, la basse doit se résoudre en descendant ; quand elle est accompagnée d'une quinte, la partie, qui fait quarte avec la basse, doit se résoudre en descendant.

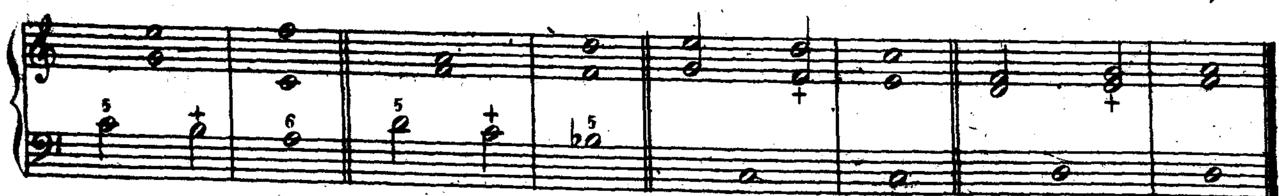
2º En l'employant comme note de passage, frappée sur le temps faible de la mesure, p.e.

(la + indique la note de passage.)

Wenn die Quart von einer Secunde begleitet wird, so muss sich der Bass abwärts gehend auflösen; weñ sie von der Quinte begleitet erscheint, so muss die Stimme, welche zum Bass die Quart bildet, ihre Auflösung abwärts machen.

2tens Jndem sie, als durchgehende Note, auf dem leichten Takttheil angeschlagen wird, z.B.

(Das + zeigt die Durchgangs-Note an.)



On peut établir comme règle générale : que la quarte juste accompagnée seulement de la sixte, doit être proscrite dans le style rigoureux ; il n'y a que les deux exceptions suivantes :

1º lorsque la Sixte quarte est placée dans le courant d'une pédale ;

2º dans la formule de cadence finale suivante, où *Palestrina* lui même l'a souvent employée :

Man kann als allgemeine Regel annehmen, dass die reine Quart, nur von der Sext begleitet, im strengen Style verbothen bleiben muss; ausgenommen in den zwei folgenden Ausnahmen:

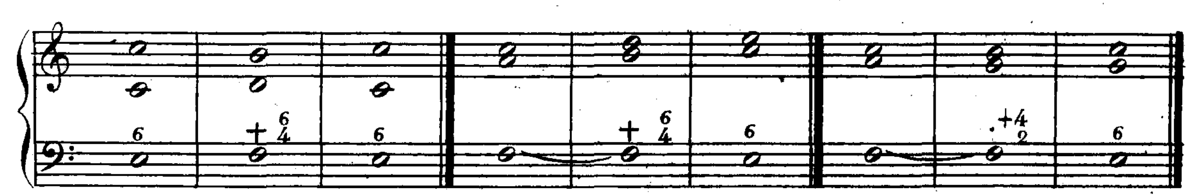
1tens wenn die Quart-Sext im Laufe eines Orgelpunktes vorkommt;

2tens in der folgenden Schluss-Cadenz-Formel, wo selbst *Palestrina* sie oft angewendet hat:



Quant à la quarte augmentée, employée entre la basse et une partie haute quelconque, on peut la frapper, avec ou sans préparation, sur le temps fort ou sur le temps faible de la mesure, (*) mais il faut qu'elle soit accompagnée d'une sixte, lorsqu'elle n'est pas préparée. Quand elle est préparée, on l'accompagne indistinctement avec une seconde, ou avec une sixte:

Was die übermässige Quart betrifft, welche zwischen dem Basse und irgend einer Oberstimme vorkommt, so kann man sie, mit oder ohne Vorbereitung, sowohl auf dem schweren wie auf dem leichten Takttheil anschlagen, (*) aber sie muss, wenn sie nicht vorbereitet ist, von einer Sext begleitet seyn. Wenn sie vorbereitet ist, so begleitet man sie beliebig mit einer Secunde oder einer Sexte:

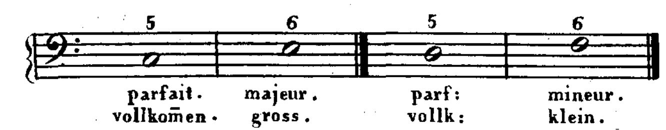


DE L'EMPLOI DANS LE STYLE RIGOUREUX DES DEUX ACCORDS PARFAITS, DE L'ACCORD DIMINUÉ ET DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

On peut employer les accords parfaits sans renversement, ou dans leur premier renversement; mais jamais dans leur second, à cause de la quarte juste, que la basse y fait avec l'une des parties hautes. Nous avons indiqué ci-dessus les deux exceptions à cette règle. Ainsi, tous les accords parfaits dont on fait usage dans le style rigoureux, sont chiffrés ou d'un 5, quand ils sont sans renversement, ou d'un 6, lorsqu'ils sont dans leur premier renversement:

VOM GEBRAUCHE DER ZWEI VOLLKOMMENEN DREIKLÄNGE, DES VERMINDERTEN DREIKLANGS, UND DES DOMINANTEN-SEPTIMEN-ACCORDS IM STRENGEN SATZE.

Man kann die vollkommenen Dreiklänge ohne Umkehrung oder in ihrer ersten Umkehrung anwenden; aber niemals in ihrer zweiten, wegen der reinen Quart, welche der Bass da mit einer von den Oberstimmen bildet. Oben haben wir die zwei Ausnahmen von dieser Regel angezeigt. Demnach werden alle vollkommenen Dreiklänge, von denen man im strengen Style Gebrauch macht, entweder mit 5 beziffert, (wenn sie ohne Umkehrung sind,) oder mit 6, wenn die erste Umkehrung statt findet:



L'accord diminué suit la même règle que les accords parfaits, mais comme cet accord est dissonant, il est plus ou moins assujetti à une sorte de résolution. On l'emploie particulièrement sur le

Der verminderte Dreiklang folgt derselben Regel, wie die vollkommenen; aber da dieser Accord dissonirt, so ist er mehr oder minder einer Auflösung unterworfen. Vorzüglich wendet man ihn auf der zweiten Stufe der Moll-

(*) La quarte augmentée, et son renversement la quinte diminuée, sont les seules dissonnances qu'on puisse employer sans préparation dans le style rigoureux; il faut observer d'ailleurs que la première doit être accompagnée d'une sixte majeure, et la seconde d'une tierce mineure.

(*) Die übermässige Quart, und ihre Umkehrung, die verminderte Quinte, sind die einzigen Dissonanzen, welche man im strengen Satze ohne Vorbereitung anwenden kann; jedoch muss man beobachten, dass die erste von einer grossen Sext, und die zweite von einer kleinen Terz begleitet seyn muss.

second dégré du ton mineur. Il peut avoir les résolutions suivantes :

Tonleiter an . Er kann folgende Auflösungen haben :

Dans le N.º 6, l'accord diminué participe du ton d'*Ut* et du ton de *La*, il sert pour passer de l'un à l'autre. On voit par les exemples qu'il n'a pas besoin de préparation.

L'accord de septième dominante, *Sol, Si, Ré, Fa*, dont on fait usage dans les deux modes, exige des remarques particulières : dans l'origine on employait cet accord toujours incomplettement, on en supprimait soit la note fondamentale (*Sol*) soit la quinte (*Ré*,) en sorte qu'il paraissait sous les 2 formes suivantes :

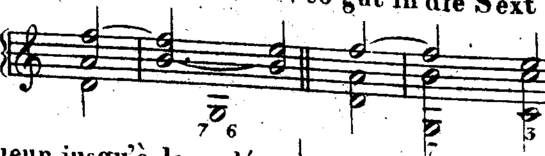
In N.º 6 gehört der verminderte Dreiklang gemeinschaftlich der *C-dur-* und der *A-moll-* Tonart an ; er dient da, um von einer zur andern überzugehen . Man sieht aus den Beispielen, dass er keiner Vorbereitung bedarf.

Der Dominanten-Sept-Accord, *g, h, d, f*, von dem man in beiderlei Tonarten Gebrauch macht, erfordert besondere Bemerkungen : Ursprünglich gebrauchte man diesen Accord stets unvollständig ; man unterdrückte entweder die Grundnote, (das G) oder die Quinte (das D) so dass er stets nur unter den zwei folgenden Formen erschien :



Sous la première, on le confondait toujours avec l'accord diminué ; (ce qui de nos jours arrive encore à beaucoup de personnes.) Sous la seconde, on exige toujours que la note Fa, (la septième) soit préparée. Les anciens envisageaient et traitaient la septième de cet accord, comme suspension qui se résout aussi bien sur la sixte que sur la tierce :

Unter der ersten Form verwechselte man ihn immer mit dem verminderten Dreiklange, (was noch heutzutage vielen Musikern wiederfährt). Unter der zweiten Form begehrt man stets, dass das F, (die Septime) vorbereitet werde. Die Alten nahmen und behandelten die Septime dieses Accords als eine Verzögerung, welche eben so gut in die Sext wie in die Terz sich auflösen müsse :



Pour ne pas porter la rigueur jusqu'à la pédanterie, faute dans laquelle les anciens sont souvent tombés, nous ne défendrons pas d'employer la septième dominante avec ses quatre notes si ce n'est dans son second renversement, par rapport à la quarte juste (Ré, Sol) que la basse y ferait avec une partie haute.

Um die Strenge nicht bis zur Pedanterie zu treiben, (ein Fehler, in welchen die Alten oft gefallen sind,) werden wir den Gebrauch der Dominanten-Septime mit ihren vollständigen 4 Noten nicht verbiethen, ausgenommen in ihrer zweiten Umkehrung (als Terz-Quart-Sext-Accord) wegen der reinen Quart, (*d, g*,) welche der Bass da mit einer Oberstimme machen würde.

RÈGLE GÉNÉRALE

SUR L'EMPLOI DE LA SEPTIÈME DOMINANTE, DANS LE STYLE RIGOUREUX.

L'accord de septième dominante peut s'employer sans renversement, et dans ses trois renversemens, sous les conditions suivantes :

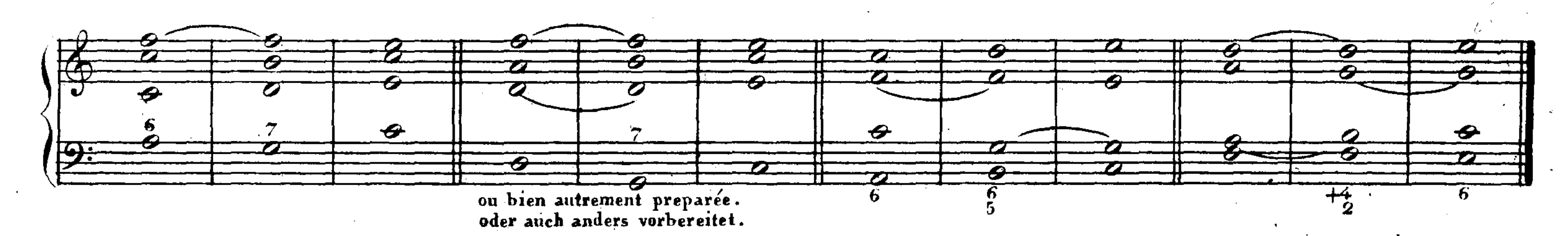
1º Lorsqu'on frappe cet accord avec sa basse fondamentale, il faut en préparer la septième; ainsi dans *Sol, Si, Ré, Fa,* on prépare le *Fa*. Dans ce cas on peut chiffrer l'accord avec 7, ou avec $^{6}_{5}$, ou bien encore avec 2, ou $^{4}_{2}$, selon le renversement.

ALLGEMEINE REGEL

ÜBER DIE ANWENDUNG DER DOMINANTEN-SEPTIME IM STRENGEN SATZE.

Der Dominanten-Septimen-Accord kann ohne Umkehrung, und in allen seinen drei Umkehrungen unter folgenden Bedingungen gebraucht werden :

1tens Wenn man diesen Accord mit seiner Grundnote anschlägt, so muss die Septime vorbereitet werden; so wird in *G, H, D, F,* das *F* vorbereitet. Jn diesem Falle kann man den Accord mit 7, oder mit $^{6}_{5}$, oder auch mit 2, (oder $^{4}_{2}$,) je nach der Umkehrung, beziffern.



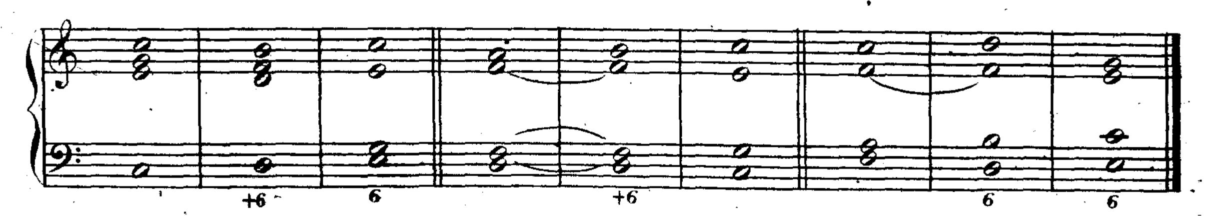
Le *Fa*, dans cet accord, peut se frapper sans préparation, lorsqu'il est *note de passage*; dans ce cas il tombe sur le temps faible de la mesure, par exemple :

Das *F* kann, in diesem Accord, ohne Vorbereitung angeschlagen werden, wenn es eine *durchgehende Note* ist ; in diesem Falle fällt es auf den leichten (schwachen) Takttheil, z.B.



2º Lorsque cet accord est dans son second renversement, (le *Ré* à la basse,) on en supprime toujours la note fondamentale ; alors on peut frapper le *Fa* sans préparation, et doubler le *Ré* ou le *Fa*, par exemple :

2tens Wenn dieser Accord in seiner zweiten Umkehrung, (das *D* im Basse) vorkommt, so unterdrückt man stets die Grundnote (also das *G*) ; dann kann man das *F* ohne Vorbereitung anschlagen, und das *D* oder das *F* verdoppeln, zum Beispiel :



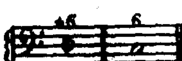
Dans ce dernier cas, on voit que la septième dominante frappée, sans note fondamentale, ressemble tout-à-fait à l'accord diminué. Il est très important de ne pas confondre ces deux accords ; car les règles pour employer l'un et l'autre sont très

Jn diesem letzten Falle sieht man, dass die Dominanten-Septime, ohne Grundnote angeschlagen, dem verminderten Dreiklange völlig gleich sieht. Es ist sehr wichtig, diese beiden Accorde nicht mit einander zu verwechseln ; denn die Regeln, um den einen oder den andern

différentes. Pour mieux faire sentir cette différence, nous donnons ici un tableau comparatif de ces deux accords :

en La mineur.

1° L'accord diminué *Si,Ré,Fa*, se résout sur la dominante de ce ton *Mi,Sol♯,Si*; ou sur la septième dominante *Mi,Sol♯,Si,Ré*, ou bien par exception, sur l'accord mineur *La,Ut,Mi*, renversé ; par exemple :



2° La note *Si* peut se doubler et se résoudre tant en montant qu'en descendant.

3° Le *Fa* ne peut pas se mettre dans la basse, par analogie, avec les deux accords parfaits, qu'on n'emploie pas dans leur second renversement : mais ce *Fa* peut avoir les trois résolutions suivantes :



en Ut, majeur ou mineur.

1° La septième dominante frappée sans basse fondamentale *Si,Ré,Fa*, se résout toujours sur l'accord d'*Ut*.

2° La note *Si* ne peut se doubler et ne se résout qu'en montant d'un demi-ton.

3° Le *Fa* peut se mettre dans la basse aussi bien que dans les autres parties, et doit toujours se résoudre sur le *Mi*.

Les partisans exclusifs de l'ancien style rigoureux, tel qu'on le pratiquait avant le 18e siècle, peuvent s'en tenir à ces quatre accords : *parfait majeur, parfait mineur, diminué* et de *septième dominante*.

Nous rappellerons à ceux qui voudront employer dans ce style, les six autres accords dont nous avons précédemment parlé :

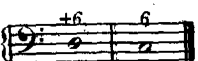
1° Que la note dissonnante dans un accord, doit toujours être rigoureusement préparée ; exepté lorsqu'elle est note de passage, frappée sur le temps faible de la mesure ;

2° Que toute note dissonnante doit se résoudre régulièrement en descendant d'un ton ou demi-ton, selon l'accord sur lequel se fait la résolution.

anzuwenden, sind sehr verschieden. Um diesen Unterschied besser fühlen zu lassen, geben wir hier eine vergleichende Tabelle dieser zwei Accorde :

in A moll.

1tens Der verminderte Dreiklang *H,D,F*, löst sich in die Dominante dieser Tonart: *E,Gis,H*, auf; oder in die Dominanten-Septime *E, Gis,H,D*; oder auch, als Ausnahme, in den umgekehrten *Moll*-Dreiklang *A, C, E*; z.B.



2tens Die Note *H* kann sich verdoppeln und auf- wie abwärts auflösen.

3tens Das *F* kann nicht in den Bass gesetzt werden, gleichmässig wie bei den zwei vollkommenen Dreiklängen der Fall ist, welche man nicht in ihrer zweiten Umkehrung anwendet; aber dieses *F* kann die 3 folgenden Auflösungen haben :

in C, dur oder moll.

1tens Die Dominanten-Septime ohne Grundbass angeschlagen, (also *H, D, F*,) löst sich stets in den *C*-Dreiklang auf.

2tens Die Note *H* kann weder verdoppelt werden, noch sich anders auflösen, als um einen halben Ton aufwärts.

3tens Das *F* kann in den Bass eben so wohl wie in die andern Stimmen gesetzt werden, und muss sich stets in das *E* auflösen.

Die ausschliessenden Anhänger des alten strengen Styls, so wie man ihn vor dem 18ten Jahrhundert anwendete, können sich an folgende 4 Accorde halten : *Vollkommenen Dur-Dreiklang; vollkommenen-Moll-Dreiklang; verminderten Dreiklang; und die Dominanten-Septime.*

Denjenigen aber, welche in diesem Style die 6 neueren Accorde, von denen wir früher gesprochen haben, anwenden wollen, erinnern wir hier noch :

1tens Dass die, in einem Accorde vorkommende, dissonirende Note stets streng regelmässig vorbereitet werden muss; ausgenommen wenn sie, als Durchgangsnote, auf einem leichten Taktthei angeschlagen wird.

2tens Dass jede dissonirende Note sich regelmässig auflösen muss, indem sie um einen ganzen oder halben Ton, je nach dem Accord, in welchen die Auflösung statt findet, abwärts geht.

Il n'y a d'exception à cette règle que dans l'accord diminué, et dans celui de Septième dominante frappé sans sa basse fondamentale, où la Quinte diminuée n'a pas besoin de préparation ; et ensuite dans l'accord de sixte augmentée, où la sixte augmentée est retardée par la Septième, suivant l'exemple que nous avons ci-devant donné.

3° Que deux accords dissonnans peuvent être frappés de suite. Mais il faut que la dissonnance du premier soit résolue régulierement en frappant le second ; et que la dissonnance de celui-ci soit préparée par le précedent, comme par exemple dans les successions suivantes :

Von dieser Regel gibt es keine Ausnahme, als der verminderte Dreiklang, und der Dominanten-Sept:-Accord ohne seine Grundnote, wo die verminderte Quinte keiner Vorbereitung bedarf ; und endlich der übermässige Sext-Accord, wo die übermässige Sext durch die Septime (nach dem früher gegebenen Beispiele,) verzögert wird.

3^tens^ Dass zwei dissonirende Accorde nach einander folgen dürfen. Aber die Dissonanz des ersten muss sich, beim Anschlagen des zweiten, regelmässig auflösen, und die Dissonanz des zweiten muss schon durch den ersten vorbereitet seyn ; wie z.B. in folgenden Fortschreitungen :



Dans le style rigoureux, on ne doit pas faire de suite plus de deux accords dissonnans. L'ancienne règle, de ne pas résoudre une dissonnance sur une autre, est applicable seulement à l'harmonie à deux parties. Quelques Théoriciens modernes l'ayant mal interprêté, ont cru devoir l'étendre à l'harmonie à plus de deux parties, ce qui ne doit pas se faire. En effet, dans l'harmonie à plus de deux parties, deux dissonnances frappées de suite, sont adoucies par les consonnances qui existent en même temps dans l'harmonie : p.e., la septième dominante (*Sol, Si, Ré, Fa,*) étant frappée avec ces quatre notes donne deux intervalles dissonnans, *Sol-Fa* et *Si-Fa*, mais en même temps on y entend quatre intervalles consonnans, qui sont, *Sol-Si*, *Sol-Ré*, *Si-Ré* et *Ré-Fa*.

Voici des exemples de l'emploi des six derniers accords de la nomenclature précédente :

Jm strengen Satze darf man nicht mehr als zwei dissonirende Accorde nach einander folgen lassen. Die alte Regel, dass man eine Dissonanz nicht in eine andere auflösen dürfe, ist nur in der zweistimmigen Harmonie anwendbar. Einige neuere Theoretiker, welche sie übel verstanden, glaubten sie auch auf die mehr-als zweistimmige Harmonie ausdehnen zu müssen, was jedoch nicht seyn soll. Denn in der That werden, in der mehr-als 2-stimmigen Harmonie, zwei nach einander angeschlagene Dissonanzen durch die Consonanzen gemildert, welche sich zugleich in der Harmonie befinden : z.B. die Dominanten-Septime (*G, H, D, F,*) mit all ihren 4 Noten angeschlagen, gibt zwei dissonirende Jntervalle, *G-F*, und *H-F*, aber zu gleicher Zeit hört man da 4 consonirende Jntervalle, nähmlich *G-H*, *G-D*, *H-D* und *D-F*.

Hier sind Beispiele über den Gebrauch der 6 letzten Accorde der vorhergehenden neuen Ordnung :

1. Exemple sur la Septième avec Tierce mineure.

1. Beispiel über die Septime mit der kleinen Terz.



2. Exemple sur la Septième avec Quinte diminuée.

2. Beispiel über die Septime mit der verminderten Quinte.

3. Exemple sur la Septième majeure.

3. Beispiel über die grosse Septime.

Je ne conseille pas de l'employer dans son troisième renversement, elle y paraitrait trop dure.

Jch rathe nicht, sie in ihrer dritten Umkehrung zu gebrauchen; sie würde da allzu hart klingen.

4. Exemple sur l'accord de 9me majeure sans sa basse fondamentale.

4. Beispiel über den grossen Nonen-Acc: ohne seine Grundnote.

5. Exemple sur la Septième diminuée.

5. Beispiel über die vermin: Septime.



6. Exemple sur la Sixte augmentée.

6. Beispiel über die übermäss: Sext.



65. Anmerkung des Übersetzers. Wir haben oft bemerkt, dass Schüler des Generalbasses, wenn sie ihre Beispiele auf dem Pianoforte probieren, solches meistens auf eine viel zu schnelle, flüchtige, oft sogar unrichtige Art thun, und dadurch den Zweck völlig verfehlen, *das Gehör* mit den Accorden, ihren Eigenschaften und ihren Wirkungen genau bekannt zu machen. Wenn daher die Schüler irgend ein Beispiel auf dem Clavier versuchen, (was übrigens sehr oft geschehen muss,) so sind dabei folgende Regeln zu beobachten:

1tens Der Schüler muss doch wenigstens in soweit des Spiels mächtig seyn, dass er die ohnehin so leichten Accorde *richtig* zu greifen wisse. Auf jeden Fall hat er, bevor er einen Accord anschlägt, die dazu gehörigen Tasten wohl ins Auge zu fassen, um nicht durch Falschgreifen, und durch das Herumirren auf unrichtigen Tasten sein Gehör für die Wirkung des Accords in voraus zu verderben und unempfänglich zu machen.

2tens Alle zur Harmonielehre gehörigen Accordenbeispiele müssen stets *langsam* gespielt werden, so dass das Gehör Zeit habe, jeden Accord zu fassen, zu würdigen und dergestalt im Gedächtnisse zu behalten, dass es denselben sogleich beim zufälligen Hören in irgend einer Composition, wieder zu erkennen vermöge.

3tens Alle Accorde müssen stets *fest* angeschlagen werden, und niemals gebrochen oder *arpeggirt*. So viele, und selbst bessere Spieler haben sich das Arpeggiren der Accorde so sehr angewöhnt, dass sie kaum mehr im Stande sind, einen Accord

fest (das heisst, alle zu ihm gehörigen Töne *zugleich* und *zusammen*) anzuschlagen. Gewöhnlich schlägt der schlechte Spieler den Bass früher an, und die Töne der rechten Hand kommen ungleich, als Nachzügler, hintendrein. Auch dieses verdirbt die Wirkung jedes Accords.

4tens Wir haben schon früher gesagt, und wiederhohlen es hier wieder, dass jedes Beispiel erst dann seinen vollen Nutzen haben kann, wenn der Schüler es in alle Tonarten, so wohl schriftlich, als spielend, übersetzt, weil sonst jede fremde Tonart ihm denselben Accord wieder unkenntlich machen könnte.

---

4. DES NOTES ACCIDENTELLES (C'EST À DIRE DE CELLES QUI SONT ÉTRANGÈRES AUX ACCORDS) DANS LE STYLE RIGOUREUX.

Nous avons divisé, dans notre cours d'harmonie pratique, les notes accidentelles en six espèces, savoir: 1º En notes de passage; 2º en notes de goût ou Appogiatures; 3º en Syncopes; 4º en Suspensions; 5º en pédales; 6º en Anticipations.

De ces six espèces il n'en faut généralement employer que deux dans le style rigoureux, savoir:

1º Les notes de passage; 2º les Suspensions.

Quant à la Pédale, on n'en fait usage que dans les Fugues vocales, comme nous le verrons. Elle ne peut jamais servir à accompagner le plein chant.

1º DES NOTES DE PASSAGE.

On ne peut jamais attaquer un accord avec une note de passage, n'importe la partie où cette note se trouve.

Une pause (quelle que soit sa valeur) ne doit jamais précéder, ni suivre immédiatement une note de passage.

Une note de passage ne peut jamais tomber par dégrés disjoints sur une autre note. Elle doit toujours se lier à la note suivante en montant ou en descendant d'une seconde majeure ou mineure, selon le cas. Elle doit tomber autant que possible sur le temps faible de la mesure, c'est à dire sur les temps marqués d'une (+) dans les mesures suivantes:

4. VON DEN ZUFÄLLIGEN (DAS HEISST, NICHT ZU DEN ACCORDEN GEHÖRIGEN) NOTEN IM STRENGEN STYLE.

Jn unserer Generalbassschule haben wir die zufälligen Noten in sechs Gattungen abgetheilt, nähmlich: 1tens Jn durchgehende Noten; 2tens in Verzierungsnoten oder Appogiaturen; 3tens in Synkopen; 4tens in Verzögerungen; 5tens in Haltungen, (Orgelpunkte); 6tens in Vorhalte (Anticipationen).

Von diesen 6 Gattungen werden im strengen Satze überhaupt nur zwei gebraucht, nähmlich:

1tens Die Durchgangsnoten; 2tens die Verzögerungen.

Was den Orgelpunkt betrifft, so macht man von ihm nur in den Vocal-Fugen Gebrauch, wie wir sehen werden. Er kann nie zur Begleitung des Chorals dienen.

1tens VON DEN DURCHGANGSNOTEN.

Man kann einen Accord niemals mit einer Durchgangsnote frei beginnen und anschlagen, in welcher Stimme sich auch diese Note befinden mag.

Eine Pause, (gleichviel von welchem Werthe,) darf niemals einer Durchgangsnote weder unmittelbar vorhergehen, noch nachfolgen.

Eine Durchgangsnote kann nie auf entferntere Stufen springend übergehen. Sie muss stets sich, auf- oder abwärts, mit dem nächststehenden Tone um eine grosse oder kleine Secunde, (je nachdem der Fall ist,) verbinden. Sie muss, so viel als möglich, auf den leichten Takttheil fallen; das heisst, auf die in den folgenden Taktarten durch ein (+) bezeichneten Theile:

Allegro assai. Allegro moderato. Alla breve. ou. oder.

Mouvement un peu lent.
Etwas langsame Bewegung.

ou oder ou oder ou oder

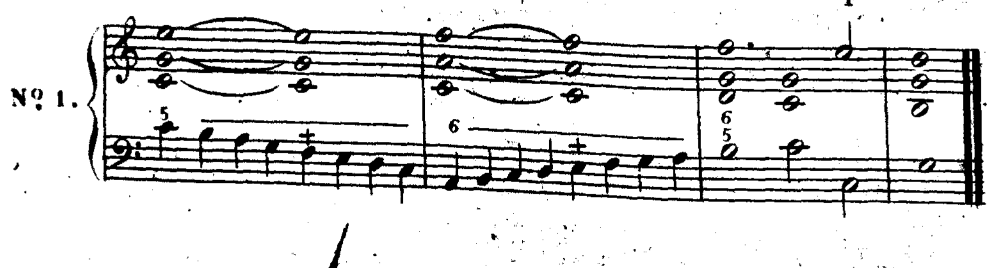
Voici des exemples: | Hier sind Beispiele:

Moderato. Allegro assai.

Alla breve. Mouvement modéré. Gemässigte Bewegung.

Il y a quelques exceptions à la dernière règle, c'est à dire qu'on peut de tems en tems frapper une note de passage sur le temps fort de la mesure, et même faire deux notes de passage de suite, comme dans les 3 exemples suivans:

Es gibt bei der letzten Regel einige Ausnahmen, das heisst, man kann bisweilen eine Durchgangsnote auf einem schweren Taktheile anschlagen, und selbst zwei Durchgangsnoten nach einander folgen lassen, wie in nachstehenden 3 Beispielen:



Les deux notes marquées d'une croix, (sur un temps fort de la mesure,) ne peuvent avoir lieu que lorsqu'elles font partie d'une gamme accompagnée toute entière par un seul accord .

Die durch ein Kreuz bezeichneten, (auf einem schweren Takttheile vorkommenden) Noten, können nur dann statt haben, wenn sie Bestandtheile einer vollständigen Tonleiter sind, welche in ihrer ganzen Länge nur durch einen einzigen Accord begleitet wird .

Nº 2.



Les notes de passage marquées d'une (+) et tombant sur les temps forts de la mesure, doivent se trouver entre deux consonnances ou, pour mieux dire, entre deux notes réelles, c'est à dire comptant dans l'accord . Quand on fait deux notes de passage de suite, il faut qu'elles se trouvent egalement *entre deux notes réelles*, p. e .

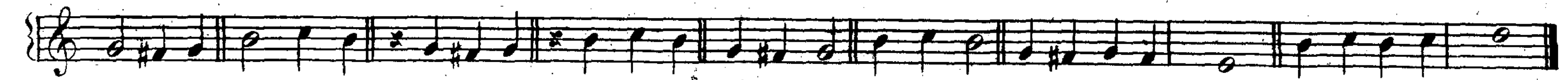
Die mit (+) bezeichneten Durchgangsnoten, welche auf starke Takttheile fallen, müssen sich zwischen zwei Consonanzen befinden, oder, besser zu sagen, zwischen zwei wesentlichen, zum Accord gehörigen Noten, stehen . Wenn man zwei Durchgangsnoten nach einander macht, müssen sie eben so *zwischen zwei wesentlichen* stehen, z. B .

Nº 3.



Les gammes chromatiques, entières ou partielles, ne sont pas admises dans le style rigoureux. Cependant, les dessins suivans, où l'on fait deux et trois demi-tons de suite, peuvent se pratiquer :

Die chromatischen Scalen, vollständig wie theilweise, sind im strengen Style verbothen . Jedoch folgende Umrisse, wo man zwei oder drei halbe Töne nach einander setzt, können statt finden :



On ne pourrait employer l'exemple suivant, étant en *Ut* majeur, parceque le *La♭* et le *Ré♭* contrarieraient ce ton et le défigureraient, ce qu'il faut éviter dans le style rigoureux, ainsi que tout ce qui est maniéré : (*)

Man könte das folgende Beispiel nicht anwenden, weñ man sich in *C dur* befände, weil das *As* und *Des* dieser Tonart widerstreben und sie entstellen würde, was man im strengen Satze eben so, wie alles Gesuchte und Gezierte vermeiden muss : (*)

(*) En général, il faut éviter d'altérer les notes du ton dans lequel on se trouve . On peut cependant fleurir, de la manière suivante les deuxième, cinquième et sixième notes du ton dans le mode majeur ; et les première, quatrième, cinquième, et septième notes du ton dans le mode mineur :

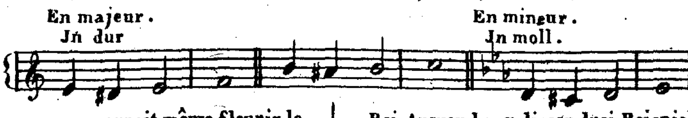
(*) Überhaupt muss man vermeiden die Noten der Tonart, in welcher man sich befindet, durch Versetzungszeichen zu verändern . Jedoch kann man die zweite, fünfte und sechste Note der Dur-Scala, und die erste, vierte, fünfte, und siebente Note der Moll-Scala auf folgende Weise verzieren :



En Ut mineur.
Jn C moll.

Mais on ne le fait pas sur les dégrés suivans, à canse du troisième demi-ton Mi-Fa, Si-Ut, Ré-Mi♭.

Aber man macht dieses nicht auf den folgenden Stufen, wegen dem dritten Halbton E-F, H-C, D-Es .



Dans le cas des trois derniers exemples, on ne pourrait même fleurir le Mi par le Ré♯, le Si par le La♯, et le Ré par l'Ut♯, quand même ils ne seraient pas suivis d'un troisième demi-ton, par la raison que l'oreille sous-entend (dans ce cas) ce dernier, comme faisant partie de la gamme .

Bei Anwendung dieser drei Beispiele könnte man nicht das E durch das Dis, das H durch das Ais, und das D durch das Cis verzieren, wenn ihnen auch selbst der dritte Halbton nicht nachfolgen würde, weil das Gehör, in diesem Falle, den letzteren, als einen Theil der Tonleiter mitversteht .



Cet exemple serait tres bon en *Fa mineur*.

Par la même raison, les phrases suivantes, composées de quatre demi-tons, ne peuvent s'employer dans ce style :

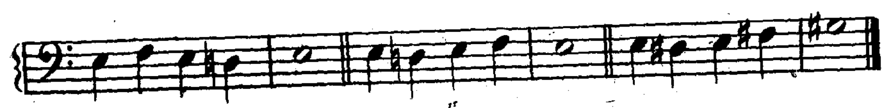
Dieses Beispiel wäre in *F moll* sehr gut.

Aus demselben Grunde können folgende, aus 4 halben Tönen zusammengesetzten Phrasen, in diesem Style nicht angewendet werden.



Pour les approprier au style rigoureux, il faut en diminuer les demi-tons de la manière suivante :

Um sie dem strengen Satze anzueignen, muss man die halben Töne auf folgende Art mildern :



Deux, trois, et même 4 parties, peuvent faire des notes de passage en même temps, en observant la règle suivante : Il faut éviter les quintes et les octaves suspendues, faire tomber les parties (qui font les notes de passage) sur les consonnances ou sur les notes réelles des accords, en faisant leur résolution sur les temps forts de la mesure, p.e.

Zwei, drei, und selbst 4 Stimmen könen zu gleicher Zeit durchgehende Noten machen, wenn man dabei folgende Regel beobachtet : Man muss vermeiden, vorzögerte Quinten und Octaven zu machen ; man muss die Stimmen, welche die Durchgangsnoten machen, auf die Consonanzen oder wesentlichen Noten der Accorde fallen lassen, indem ihre Auflösung auf den schweren Takttheilen statt findet, z.B.

Chant ferme dans le ton phrygien.(*)

Cantus firmus (*Choral*) in der phrygischen Tonart.(*)



(*) Ce chant est ici transposé d'un ton plus haut. Pour faire mieux ressortir ce chant, on peut doubler le dessus à l'octave supérieure par une flute. Le

(*) Dieser Gesang ist hier um einen Ton höher gesetzt, (statt E moll, Fis moll.). Um diesen Gesang mehr heraus zu heben, kann man den Sopran in der oberen Octave



Il faut éviter de faire tourner les notes de passage autour de l'unisson comme p.e.

Man muss vermeiden die Durchgangsnoten durch den Unison schreiten zu lassen, wie z.B.



On peut cependant employer les notes de passage comme il suit; parce qu'après la première note de passage on ne revient plus sur l'unisson :

Jedoch kann man die Durchgangsnoten wie folgt, anwenden, weil nach der ersten Durchgangsote nicht mehr der Unison nachfolgt :



2º DES SUSPENSIONS.

Les suspensions sont le plus bel ornement du style rigoureux; mais il n'y a que peu d'accords qui puissent les recevoir dans ce style.

Dans le principe, on ne faisait usage que des accords parfaits, par la raison que les accords dissonnans n'étaient pas connus. On sentit, par la suite, la nécessité d'ajouter aux consonnances quelques dissonnances accidentelles. Voilà l'origine des notes de passage et des suspensions. Depuis encore, on a découvert et introduit dans la musique moderne, (le style libre) non seulement beaucoup d'accords dissonnans, mais encore beaucoup d'autres notes accidentelles, comme les notes de goût, les anticipations, la pédale et les syncopes. Mais comme on a enrichi le style rigoureux de six ou sept accords dissonnans, il en résulte 1º qu'on peut y varier suffisamment les accords consonnans par les notes de passage, par les suspensions et par les accords dissonnans; 2º que ces derniers, étant dissonnans par eux-mêmes, n'ont pas besoin d'être suspendus. C'est ce qui a donné lieu à la règle suivante :

2tens VON DEN VERZÖGERUNGEN.

Die Verzögerungen sind die schönste Zierde des strengen Styls; doch gibt es in demselben nur wenige Accorde, auf welchen sie angebracht werden dürfen.

Ursprünglich gebrauchte man nur consonirende Accorde, weil die dissonirenden nicht bekannt waren. In der Folge fühlte man die Nothwendigkeit, den Consonanzen einige durchgehende Dissonanzen beizufügen. Diess ist der Ursprung der durchgehenden und verzögernden Noten. Seitdem hat man auch nicht nur viele dissonirende Accorde entdeckt, und in die moderne Musik (im freien Styl) eingeführt, sondern nebstdem auch eine grosse Zahl anderer zufälligen Noten, wie die Vorschläge, Anticipationen, Haltungen und Synkopen. Aber indem man den strengen Satz mit sechs oder sieben dissonirenden Accorden bereichert hat, so folgt daraus, 1tens dass man da die consonirenden Accorde hinreichend durch die Durchgangsnoten, Verzögerungen und dissonirenden Accorde variren kann; 2tens dass diese letzteren schon an sich dissonirend, keiner Verzögerungen weiter bedürfen. Dieses war's, was zur folgenden Regel Veranlassung gab :

---

vrai ton phrigien étant en MI mineur, mais sans dièze à la clef, sa transposition en Fa♯ n'exige par conséquent que deux dièzes.

durch eine Flöte verdoppeln. Da die eigentliche phrygische Tonart E moll ist, (aber ohne Vorzeichnung des ♯) so bedarf demnach ihre Versetzung ins Fis moll nur zwei ♯ zur Vorzeichnung.



Le CHANT FERME (Plain-chant) mis ainsi dans une partie intermédiaire, ne peut ressortir d'une manière saillante, il se confond dans la masse d'harmonie, et ne produit d'autre effet, que celui d'une partie de remplissage ; mais il existe un très bon moyen de faire valoir le plain chant dans ce cas; c'est de le fortifier, et le doubler par quelques autres parties, et par des instrumens à vent dont les timbres aient des rapports intimes avec la voix humaine. Ces instrumens seraient par exemple : des *Hautbois*, des *Cors*, des *Clarinettes*, des *Bassons*.

Dans le style rigoureux, la préparation de toute dissonnance doit avoir aumoins une valeur égale à celle de la dissonnance même.

Quant aux doubles suspensions, nous conseillons de n'en pas faire usage dans ce style, à cause de la complication des dissonnances.

Der CANTUS FIRMUS (Vollgesang), auf diese Art in eine Mittelstimme gesetzt, kann nicht auf eine hervorstechende Art heraustreten ; er vermengt sich mit der Masse der Harmonie, und bringt keine andere Wirkung hervor, als die einer Ausfüllungsstimme ; aber es gibt ein sehr gutes Mittel, den Choral in solchem Falle gehörig gelten zu lassen, wenn man ihn nähmlich durch einige andere Stimmen, und durch Blasinstrumente, deren Klang der Menschenstimme nahe kommt, verstärkt und verdoppelt. Diese Jnstrumente wären, z. B. die *Oboen*, die *Hörner*, *Clarinetten* und *Fagotte*.

Jm strengen Satze muss die Vorbereitung jeder Dissonanz wenigstens denselben Notenwerth haben, wie die Dissonanz selber.

Was die doppelten Verzögerungen betrifft, so rathen wir, von denselben in diesem Style keinen Gebrauch zu machen, da sich dabei die Dissonanzen zu sehr verwickeln.

NB. Les parties peuvent se croiser, mais il faut observer, lorsqu'une partie descend au dessous de la basse, que cette partie fasse bonne basse. Il faut se garder dans ce cas, de traiter la basse-taille en partie intermédiaire; ces deux parties devant faire également bonne basse de l'harmonie. Au reste nous reviendrons sur cette règle à l'article sur la fugue.

5. DES MODULATIONS DANS LE STYLE RIGOUREUX.

Le système des tons relatifs est le seul qui puisse convenir aux style rigoureux. Nous rappellerons ici la nomenclature des relatifs d'un ton principal:

Chaque ton a cinq relatifs.

Ton majeur.	*Ton mineur.*
Les cinq tons relatifs d'Ut majeur.	Les cinq tons relatifs de La mineur.
Ut *majeur* ♮ ton principal.	La *mineur* ♮ ton principal.
Re *mineur* ♭	Ut *majeur* ♮
Mi *mineur* ♯	Re *mineur* ♭
Fa *majeur* ♭	Mi *mineur* ♯
Sol *majeur* ♯	Fa *majeur* ♭
La *mineur* ♮	Sol *majeur* ♯

Remarquons ici que chaque ton relatif ne diffère que d'un accident de son ton principal, en observant toutes fois que la différence d'un ♯ (Ton de *Sol*) à un ♭ (Ton de *Fa*) est de deux accidens.

Comme il est facile de moduler avec les tons relatifs, et que de plus nous en avons parlé dans notre cours d'harmonie pratique, il serait superflu de donner ici de nouveaux développemens sur ce genre de modulation. Au reste la plus grande partie des fugues vocales contenues dans ce traité, sont modulées d'après ce système.

6. DES MESURES, DES MOUVEMENS DE MESURES, DES VALEURS DE NOTES, ET DES TONS DONT ON PEUT FAIRE USAGE DANS LE STYLE RIGOUREUX.

La variété est l'ame de la musique, cette vérité

NB. Die Stimmen dürfen sich kreuzen, aber mit der Beobachtung, dass, wenn eine Stimme unter den Bass steigt, sie selber dann einen guten Bass machen muss. In diesem Falle muss man sich hüten, den Tenor als eine Mittelstimme zu behandeln, da diese zwei Stimmen hier beide einen gleich guten Bass zur Harmonie zu bilden haben. Übrigens werden wir auf diese Regel bei dem Abschnitte von der Fuge zurück kommen.

5. VON DEN MODULATIONEN IM STRENGEN STYLE.

Das System der verwandten Töne ist das einzige, welches dem strengen Satze zusagt. Wir wiederhohlen hier das Verzeichniss der, einer Haupttonart verwandten Tonarten:

Jede Tonart hat fünf Verwandte.

Dur-Tonart.	*Moll-Tonart.*
Die fünf verwandten Tonarten von C dur:	Die fünf verwandten Tonarten von A moll.
C - *dur* ♮ Grund-Tonart.	A - *moll* ♮ Grund-Tonart.
D - *moll* ♭	C - *dur* ♮
E - *moll* ♯	D - *moll* ♭
F - *dur* ♭	E - *moll* ♯
G - *dur* ♯	F - *dur* ♭
A - *moll* ♮	G - *dur* ♯

Bemerken wir noch, dass jede verwandte Tonart nur um ein Versetzungszeichen von ihrer Grundtonart verschieden ist, so dass demnach der Unterschied von einem ♯ (*G-dur*) zu einem ♭ (*F-dur*) so viel als zwei Versetzungszeichen gilt.

Da das Moduliren in verwandte Tonarten leicht ist, und wir es überdiess in unserer Generalbassschule entwickelt haben, so wären hier Auseinandersetzungen über diese Modulations-Gattung überflüssig. Endlich ist auch der grösste Theil der, in diesem Lehrbuche enthaltenen Vocal-Fugen, nach diesem System modulirt.

6. VON DEN TAKTARTEN, TEMPO'S, DEM NOTENWERTHE, UND DEN GEBRÄUCHLICHEN TONARTEN IM STRENGEN STYLE.

Die Abwechslung ist die Seele der Musik; diese Wahr-

semble avoir été ignorée des anciens, car ils ont toujours suivi une seule et même route; toute leur musique est composée presque dans la même mesure, (la mesure simple ou double à quatre temps), dans le même mouvement de mesure, avec trois ou quatre valeurs de notes seulement, (des Rondes, des Blanches, des Noires, très rarement des croches) et presque toujours dans le même ton. Les partisans zélés de l'ancien style n'y ont rien changé, et composent encore (même de nos jours) d'après le même système.

Le genre sévère, comme tous les genres possibles, n'exclut pas la variété; ainsi on peut composer la musique d'église dans le style rigoureux, en faisant usage de toutes les mesures usitées de nos jours, de tous les tons praticables, et de toutes sortes de valeurs de notes. Il faut pour cela observer les conditions suivantes:

Les mouvemens modérés et lents, étant ceux qui conviennent mieux au genre religieux, il faut marquer exactement le mouvement de chaque morceau, d'après le métronome. Avec cette précaution, on peut faire des *Cantabile*, des *Largo*, des *Andante* dans toutes les mesures en usage; c'est à dire à $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, et dans les mesures simples et doubles à quatre temps. Il est évident qu'on peut faire usage de croches, et même de doubles croches, selon le mouvement de la mesure, attendu que dans nos *Adagio* et *Largo* les croches, et même les doubles croches ne marchent pas ordinairement plus vite que les blanches et les noires dans la musique des anciens.

Il y a des cas, où l'on peut même se passer de mesure; c'est lorsque tout le choeur fait les mêmes valeurs de notes, en plaquant simplement les accords. Il faut séparer (par une barre de mesure) les différentes phrases dont le chant se compose, en consultant le sens des paroles.

heit scheint den Alten unbekannt gewesen zu seyn, denn sie verfolgten immer nur einen und denselben Weg; alle ihre Musik ist fast in einer und derselben Taktart geschrieben, (im einfachen oder doppelten ganzen Takt,) in einem und demselben Zeitmasse, mit Noten von drei-bis viererlei Werthe, (den Ganzen, den Halben, den Vierteln, und sehr selten den Achteln,) und fast immer in einer und derselben Tonart. Die eifrigen Anhänger des alten Styls haben hierin nichts geändert, und schreiben (selbst noch heut zu Tage) nach demselben Systeme.

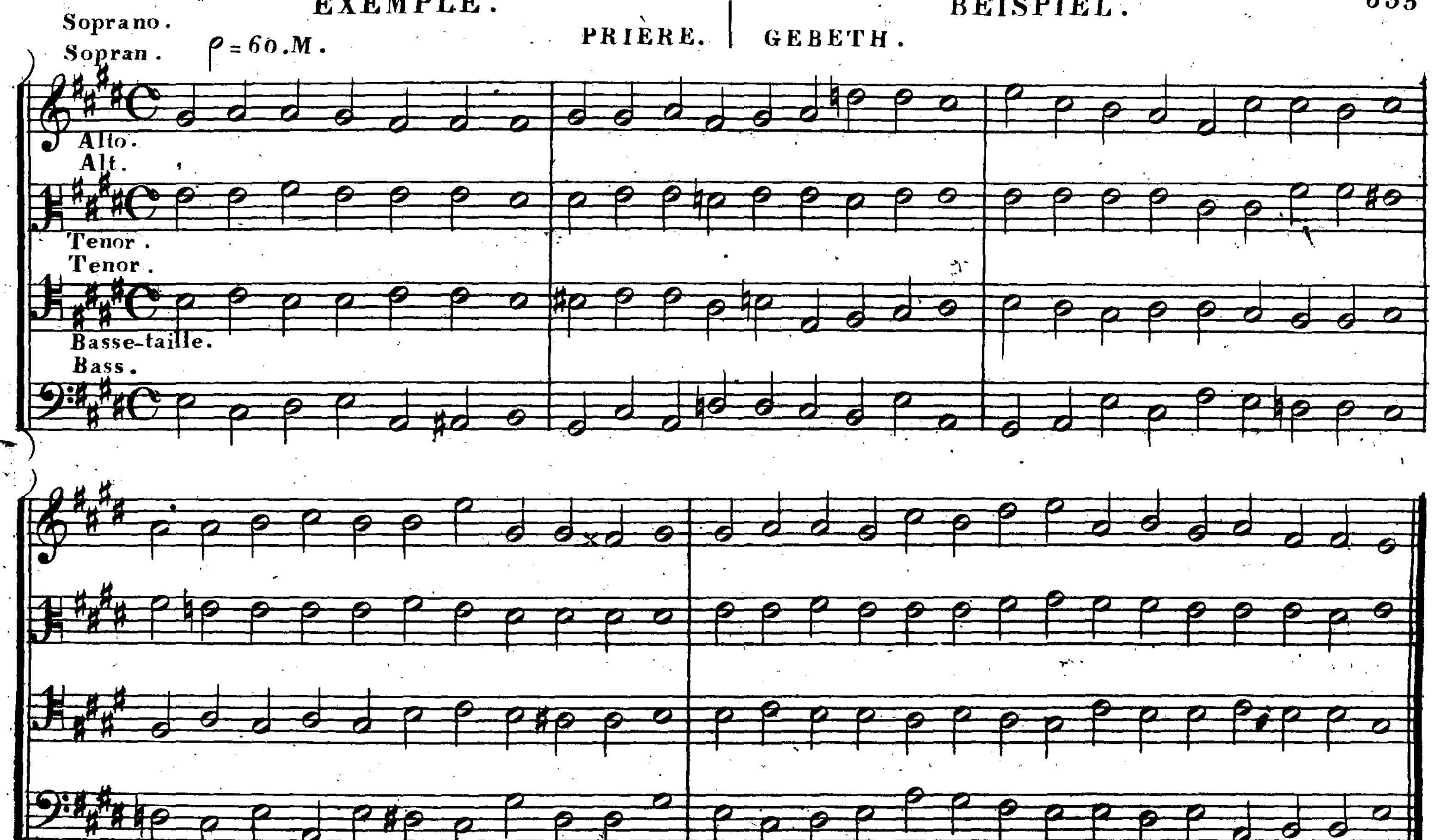
Die ernste Gattung, (wie überhaupt alle möglichen Gattungen,) schliesst die Abwechslung nicht aus; demnach kann man die Kirchenmusik im strengsten Satze componiren, indem man dabei alle jetzt üblichen Taktarten, alle ausführbaren Tonarten, und Noten von allen Gattungen gebraucht. Doch unter folgenden Bedingungen:

Da das mässige und langsame Zeitmass für die religiöse Musik das schicklichste ist, so muss man das Tempo jedes solchen Tonstückes genau durch das Metronom anzeigen. Mit dieser Vorsicht kann man *Cantabile's*, *Largo's*, *Andante's* aus jeder jetzt üblichen Taktart hervorbringen; nähmlich aus $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$ und aus dem einfachen und doppelten ganzen Takt. Es ist klar, dass man demnach, je nach dem vorgezeichneten Tempo, Achteln, selbst Sechzehnteln anwenden kann, da in unserem *Adagio* und *Largo* die Achteln und selbst die Sechzehnteln gewöhnlich nicht schneller fortschreiten, als die Ganzen und Halben in der alten Musik.

Es gibt Fälle, wo man sogar des Taktes entbehren kann; wenn nähmlich der ganze Chor aus Noten von gleichem Werthe gemacht ist, indem die Accorde nur einfach und fest angeschlagen werden. Durch die Taktstriche werden nur die, durch den Sinn des Textes entstehenden Gesangsphrasen abgesondert.

PRIÈRE. | GEBETH.





Dans le style rigoureux, l'intérêt étant presqu'entièrement harmonique, on peut tenter d'y introduire de nouvelles mesures dont nous avons tant besoin, comme la mesure à $\frac{5}{2}$ et son composé $\frac{5}{4}$.

Da im strengen Style das Jnteresse fast ausschliesend nur harmonisch ist, so kann man versuchen, da neue Taktarten einzuführen, deren wir so sehr benöthigen, wie den $\frac{5}{2}$ und den aus ihm entstandenen $\frac{5}{4}$ Takt.

Lentement. Langsam. (*) 𝅗𝅥 = 66. M. Exemple à $\frac{5}{2}$ | Beispiel im $\frac{5}{2}$ Takt.



(*) Il faut diviser cette mesure en deux parties inégales, dont la première contient trois temps, et la seconde deux. On peut placer des suspensions sur le premier ou sur le second temps, et ensuite sur le quatrième. Les résolutions se feront sur le second, ou sur le troisième et cinquième temps. On trouvera dans ce morceau, les suspensions employées d'après cette règle.

(*) Man muss diese Taktart in zwei ungleiche Theile abtheilen, wovon der erste drei Halbe und der zweite deren zwei enthält. Auf der ersten und zweiten und sodann auf der vierten kann man Verzögerungen anbringen. Die Auflösungen geschehen auf der zweiten, oder dritten, und auf der fünften halben Note. Jn diesem Beispiele findet man die Verzögerungen nach dieser Regel angewendet.



Il est inutile de dire ici qu'on peut employer dans le style rigoureux tous les tons praticables de nos jours. Tout le monde sent parfaitement qu'il n'y a pas de raison pour écrire, dans ce style, plûtot dans un ton que dans un autre.

Nous avons donné un tableau (page 615) qui montre de combien de manières on peut combiner les genres de voix dans l'harmonie à deux parties; voici deux autres tableaux: l'un pour l'harmonie à trois et l'autre pour l'harmonie à quatre parties.

Es ist unnöthig hier zu sagen, dass man im strengen Style alle üblichen Tonarten unserer Tage anwenden kañ. Jedermann fühlt vollkommen, dass es keinen Grund gibt, in diesem Style eine Tonart der andern vorzuziehen.

Wir gaben, (Seite 615) eine Tabelle, welche zeigt, auf wie viele Arten man die verschiedenen Stimmlagen in der 2=stimmigen Harmonie zusammenstellen kann, hier folgen zwei andere Tabellen: die eine für die 3=stimmige, die andere für die 4=stimmige Harmonie.

A trois parties

On peut faire des chœurs à trois parties :

Pour deux Sopranos et un Tenor.
Pour deux Sopranos et une Basse.
Pour deux Sopranos et un Alto.
Pour deux Altos et un Soprano.
Pour deux Altos et un Tenor.
Pour deux Altos et une Basse.
Pour deux Tenors et un Soprano.
Pour deux Tenors et un Alto.
Pour deux Tenors et une Basse.
Pour deux Basses et un Tenor.
Pour deux Basses et un Alto.
Pour deux Basses et un Soprano.
Pour Soprano, Alto et Tenor.
Pour Soprano, Tenor et Basse.
Pour Soprano, Alto et Basse.
Pour Alto, Tenor et Basse.
Pour trois Sopranos.
Pour trois Tenors.
Pour trois Basses.

Les voix d'Alto étant rares, on ne fait pas de chœur pour trois Altos.

À quatre parties.

On peut faire des chœurs à quatre parties :

Pour trois Sopranos et un Alto.
Pour trois Sopranos et un Tenor.
Pour trois Sopranos et une Basse.
Pour trois Tenors et un Soprano.
Pour trois Tenors et un Alto.
Pour trois Tenors et une Basse.
Pour trois Basses et un Soprano.
Pour trois Basses et un Alto.
Pour trois Basses et un Tenor.
Pour deux Sopranos et deux Altos.
Pour deux Sopranos et deux Tenors.
Pour deux Sopranos et deux Basses.
Pour deux Altos et deux Tenors.
Pour deux Altos et deux Basses.
Pour deux Tenors et deux Basses.
Pour deux Sopranos, un Alto et une Basse.
Pour deux Sopranos, un Alto et un Tenor.
Pour deux Sopranos, un Tenor et une Basse.
Pour un Soprano, deux Altos et un Tenor.
Pour un Soprano, deux Altos et une Basse.
Pour un Soprano, deux Tenors et un Alto.
Pour un Soprano, deux Tenors et une Basse.
Pour un Soprano, deux Basses et un Alto.
Pour un Soprano, deux Basses et un Tenor.
Pour un Tenor deux Altos et une Basse.
Pour un Alto, deux Tenors et une Basse.
Pour un Alto, deux Basses et un Tenor.

3 = stimmig

Man kann 3 = stimmige Chöre machen:

Für zwei Soprane und einen Tenor.
Für zwei Soprane und einen Bass.
Für zwei Soprane und einen Alt.
Für zwei Alt und einen Sopran.
Für zwei Alt und einen Tenor.
Für zwei Alt und einen Bass.
Für zwei Tenore und einen Sopran.
Für zwei Tenore und einen Alt.
Für zwei Tenore und einen Basse.
Für zwei Bässe und einen Tenor.
Für zwei Bässe und einen Alt.
Für zwei Bässe und einen Sopran.
Für Sopran, Alt und Tenor.
Für Sopran, Tenor und Bass.
Für Sopran, Alt und Bass.
Für Alt, Tenor und Bass.
Für drei Soprane.
Für drei Tenore.
Für drei Bässe.

Da die Altstimmen selten sind, so schreibt man keine Chöre für 3 Alt.

4 = stimmig.

Man kann 4 = stimmige Chöre machen:

Für drei Soprane und einen Alt.
Für drei Soprane und einen Tenor.
Für drei Soprane und einen Bass.
Für drei Tenore und einen Sopran.
Für drei Tenore und einen Alt.
Für drei Tenore und einen Bass.
Für drei Bässe und einen Sopran.
Für drei Bässe und einen Alt.
Für drei Bässe und einen Tenor.
Für zwei Soprane und zwei Alt.
Für zwei Soprane und zwei Tenor.
Für zwei Soprane und zwei Bässe.
Für zwei Alt und zwei Tenor.
Für zwei Alt und zwei Bässe.
Für zwei Tenore und zwei Bässe.
Für zwei Soprane, einen Alt und einen Bass.
Für zwei Soprane, einen Alt und einen Tenor.
Für zwei Soprane, einen Tenor und einen Bass.
Für einen Sopran, zwei Alt und einen Tenor.
Für einen Sopran, zwei Alt und einen Bass.
Für einen Sopran, zwei Tenore und einen Alt.
Für einen Sopran, zwei Tenore und einen Bass.
Für einen Sopran, zwei Bässe und einen Alt.
Für einen Sopran, zwei Bässe und einen Tenor.
Für einen Tenor, zwei Alt und einen Bass.
Für einen Alt, zwei Tenore und einen Bass.
Für einen Alt, zwei Bässe und einen Tenor.

III

DES CHOEURS DOUBLES.

Il arrive quelquefois que dans de grandes solemnités où le compositeur a un grand nombre de voix à sa disposition, il divise ces voix en deux choeurs.(*) Pour que ces deux chœurs ne semblent pas en faire un seul, il faut qu'ils soient placés à deux endroits différens, et suffisamment éloignés l'un de l'autre. Ces deux chœurs chantent alternativement en guise de dialogue; on les réunit fort rarement dans le courant du morceau, et cela seulement pendant une huitaine de mesure; mais on termine toujours le morceau par les deux chœurs réunis; ils peuvent alors être entendus ensemble un peu plus longtems.

On soutient les deux chœurs, ou par l'orgue placé entre les chœurs, (quand on n'a pas deux orgues à sa disposition) ou bien on soutient chaque chœur par des contrebasses et des violoncelles, auxquels on peut ajouter des bassons, quand les choristes sont nombreux.

Chacun de ces chœurs est ordinairement à quatre parties, rarement à cinq; on peut également en faire à trois et même à deux parties, comme nous le verrons plus tard. Il est évident que plus l'un des chœurs sera distinct de l'autre, plus le double chœur aura d'intérêt; la distance locale qui peut se trouver entre les deux, n'est qu'un très faible moyen pour les distinguer l'un de l'autre. Sous le rapport du genre et du nombre des voix, les doubles chœurs sont ordinairement egaux; l'un et l'autre sont à quatre parties, savoir, Soprano, Alto, Tenor et Basse. Pourquoi donc cette égalité constante entre les deux chœurs? Parceque cette manière est la plus commode, et usitée depuis longtems. Jettez donc plus de variété entre les deux chœurs, puisque les moyens en existent, le public vous en saura gré.

Voici les combinaisons les plus avantageuses pour rendre les doubles chœurs plus interessans:

PREMIER CHŒUR.	SECOND CHŒUR.
1º Harmonie à 2, SOPRANO et ALTO.	Harmonie à 2, TENOR et BASSE.
2º Harmonie à 3, 2 SOPRANOS et ALTO.	Harmonie à 3, 2 TENORS et BASSE.

(*) Les doubles chœurs sont très usités dans un grand nombre d'églises de l'Italie.

III

VON DEN DOPPEL-CHÖREN.

Es ereignet sich bisweilen, dass der Compositeur bei grossen Festlichkeiten, wo ihm eine grosse Zahl Menschenstimmen zu Gebothe steht, diese Stimmen in zwei Chöre abtheilt.(*) Damit diese Chöre nicht einen einzigen zu bilden scheinen, müssen sie an zwei verschiedene, von einander hinreichend entfernte Orte aufgestellt werden. Diese zwei Chöre singen abwechselnd, auf die dialogisirte Weise; nur sehr selten vereinigt man sie im Laufe des Tonstückes, und auch das nur durch ungefähr acht Takte; aber man schliesst immer das Ganze mit den beiden vereinigten Chören; und hier können sie etwas länger zusammenwirkend gehört werden.

Man unterstützt die beiden Chöre entweder durch eine, zwischen ihnen aufgestellte Orgel, (wenn man nicht 2 Orgeln zur Verfügung hat,) oder man unterstützt auch jeden Chor durch Contrabässe und Violoncells, welchen man Fagotte beifügen kann, im Falle die Chöre stark besetzt sind.

Jeder dieser 2 Chöre ist gewöhnlich 4= (selten 5=) stimmig; man kann gleichfalls deren 3= und selbst 2=stimmige machen, wie wir später sehen werden. Es ist klar, dass, jemehr der eine Chor von dem andern unterschieden (deutlich hervortretend) erscheint, der Doppelchor desto mehr Jnteresse erweckt; die örtliche Entfernung, die zwischen beiden statt finden kann, ist nur ein sehr schwaches Mittel um sie von einander unterscheiden zu können. Jn Hinsicht der Gattung und Stimmenzahl sind die Doppelchöre einander gewöhnlich gleich; denn der eine und der andere sind 4=stimmig, nähmlich Sopran, Alt, Tenor und Bass. Warum diese beständige Gleichheit zwischen beiden Chören? Weil diese Art die bequemste, und seit langer Zeit die üblichste ist. Man gebe doch den beiden Chören mehr Abwechslung; die Mittel dazu sind da, und das Publikum wird euch dafür Dank wissen.

Hier sind die günstigsten Zusammenstellungen, um die Doppelchöre anziehender zu machen:

ERSTER CHOR.	ZWEITER CHOR.
1tens 2=stimmige Harmonie, SOPRAN und ALT.	2=stimmige Harmonie, TENOR und BASS.
2tens 3=stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und ALT.	3=stimmige Harmonie, 2 TENORE und BASS.

(*) Die Doppelchöre sind in sehr vielen Kirchen Jtaliens sehr gebräuchlich;

3° Harmonie à 4, 2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	Harmonie à 4, 2 TENORS et 2 BASSES.	3tens 4=stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 2 ALT.	4=stimmige Harmonie, 2 TENORE und 2 BÄSSE.
4° Harmonie à 4, 3 SOPRANOS et 1 ALTO.	Harmonie à 4, 3 TENORS et 1 BASSE.	4tens 4=stimmige Harmonie, 3 SOPRANE und 1 ALT.	4=stimmige Harmonie, 3 TENORE und 1 BASS.
5° Harmonie à 3, 2 SOPRANOS et 1 ALTO.	Harmonie à 2, TENOR et BASSE.	5tens 3=stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 1 ALT.	2=stimmige Harmonie, TENOR und BASS.
6° Harmonie à 4, 2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	Harmonie à 3, 2 TENORS et 1 BASSE.	6tens 4=stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 2 ALT.	3=stimmige Harmonie, 2 TENORE und 1 BASS.
7° Harmonie à 2, SOPRANO et ALTO.	Harmonie à 3, 2 TENORS et 1 BASSE.	7tens 2=stimmige Harmonie, SOPRAN und ALT.	3=stimmige Harmonie, 2 TENORE und 1 BASS.
8° Harmonie à 3, 2 SOPRANOS et 1 ALTO.	Harmonie à 4, 2 TENORS et 2 BASSES.	8tens 3=stimmige Harmonie, 2 SOPRANE und 1 ALT.	4=stimmige Harmonie, 2 TENORE und 2 BÄSSE.

Il n'y a pas de remarques particulières à faire sur tous ces chœurs lorsqu'ils chantent isolément, sinon qu'il faut observer les règles de l'harmonie sévère soit à deux, à trois ou à quatre parties. Mais lorsque les deux chœurs sont réunis, ce qui arrive quelquefois dans le courant du morceau, et toujours à la fin, il y a des instructions importantes à donner sous le rapport de l'harmonie, et particulièrement sur la basse que chaque chœur doit avoir.

Wenn jeder von allen diesen Chören einzeln singt, so sind hierüber da keine anderweitigen Bemerkungen mehr zu machen, als dass die Regeln der 2= oder 3=, oder 4=stimmigen strengen Harmonie genau zu beachten sind. Aber wenn, was zuweilen im Laufe des Tonstückes, und immer beim Schlusse geschieht, beide Chöre vereint werden, so haben wir in Hinsicht der Harmonie, und besonders des Basses, den jeder dieser 2 Chöre haben muss, wichtige Lehrsätze aufzustellen.

RÈGLE GÉNÉRALE.

En réunissant les deux chœurs, il faut que chacun ait une basse correcte, aussi bien que s'il chantait seul. **Les deux chœurs peuvent avoir une basse commune, pourvu qu'elle soit éxecutée par les deux chœurs. La basse d'un chœur ne peut servir de basse à l'autre, si ce dernier ne la chante en même temps, par la raison que si l'un des chœurs (étant à une certaine distance de l'autre,) n'avait pas de basse à lui, (abstraction faite de la basse de l'autre chœur,) il produirait mauvais effet sur les auditeurs placés près de lui, et sur les exécutans eux mêmes.**

D'après cette règle, il existe les deux versions suivantes:

1° Les deux chœurs peuvent avoir une basse commune; dans ce cas, il faut que cette basse soit exécutée par les deux chœurs en *même temps*.

2° Chaque chœur peut avoir une basse particulière; dans ce cas, la masse d'harmonie qui résulte de la réunion des deux chœurs a deux basses différentes.

On sent que la seconde version n'est pas toujours facile à réaliser, surtout lorsque l'harmonie

ALLGEMEINE REGEL.

Bei der Vereinigung der beiden Chöre muss jeder derselben einen streng richtigen Bass, (als ob er allein sänge,) bekommen. Beide Chöre können einen und denselben Bass gemeinschaftlich haben, vorausgesetzt, dass er von beiden ausgeführt wird. Der Bass eines Chors kann nicht zum Basse des andern dienen, wenn der Bass des letzteren nicht auch mitsingt, weil, wenn der eine, vom andern auf gewisse Weite entfernte Chor, nicht selber seinen eigenen Bass hätte, (abgesehen von dem Basse des andern,) er auf die ihm nahe stehenden Zuhörer, und auf die Sänger selber, eine üble Wirkung hervorbrächte.

Nach dieser Regel gibt es nur die zwei folgenden Verfahrungsarten:

1tens Die zwei Chöre können einen gemeinschaftlichen Bass haben; in diesem Falle muss dieser Bass von beiden Chören *zugleich* ausgeführt werden.

2tens Jeder Chor kann einen eigenen Bass haben; in diesem Falle hat die Harmoniemasse, welche aus der Vereinigung der beiden Chöre hervorgebracht wird, zwei verschiedene Bässe.

Man kann sich denken, dass die zweite Verfahrungsweise nicht immer leicht zu componiren ist, besonders

(dans cette réunion) devient à plus de quatre ou cinq parties réelles, dont la plus grave est la plus importante. L'harmonie des deux chœurs réunis ne peut être à moins de quatre parties, mais elle peut devenir jusqu'à huit parties réelles.

Voici des eclaircissemens indispensables sur la réunion de deux chœurs, et sur leur basse soit commune soit différente :

L'harmonie est à quatre, ou à cinq, ou à six, ou à sept, ou à huit parties réelles. Quand les deux chœurs sont semblables et composés chacun de Soprano, Alto, Tenor, et Basse, on peut, en les réunissant, les doubler seulement l'un par l'autre. Dans ce cas, la basse est commune et les deux chœurs réunis n'en font qu'un seul. Cette version est la plus ordinaire, la plus facile, mais en même temps la moins interessante.

Nous allons examiner en détail les huit différentes chances contenues au tableau précédent, (page 638) sur la réunion des deux chœurs.

wenn, (in dieser Vereinigung,) die Harmonie mehr als 4 wesentliche Stimmen erhält, wovon die tiefste auch die wichtigste ist. Die Harmonie der zwei vereinigten Chöre kann nicht weniger als 4=stimmig seyn, aber sie kann sich bis zu 8 wesentlichen Stimmen steigern.

Hier sind die unerlässlichen Erläuterungen über die zwei vereinten Chöre und über ihren Bass, er mag nun gemeinschaftlich oder verschieden seyn:

Die Harmonie ist entweder 4=, oder 5=, oder 6=, oder 7=, oder 8=stimmig. Wenn die Chöre einander gleich sind, und jeder aus Sopran, Alt, Tenor und Bass besteht, so kann man, sie vereinigend, jeden durch den andern verdoppeln. In diesem Falle bleibt der Bass gemeinschaftlich, und beide Chöre machen unr einen Chor aus. Diese Gattung ist die gewöhnlichste, aber auch am wenigsten anziehend.

Untersuchen wir nun im Einzelnen die 8 verschiedenen, in der vorhergehenden Tabelle (S. 638) enthaltenen Wechselfälle über die Vereinigung beider Chöre.

Nº 1er

Premier chœur. Harmonie à deux, SOPRANO et ALTO.

Second chœur. Harmonie à deux, TENOR et BASSE.

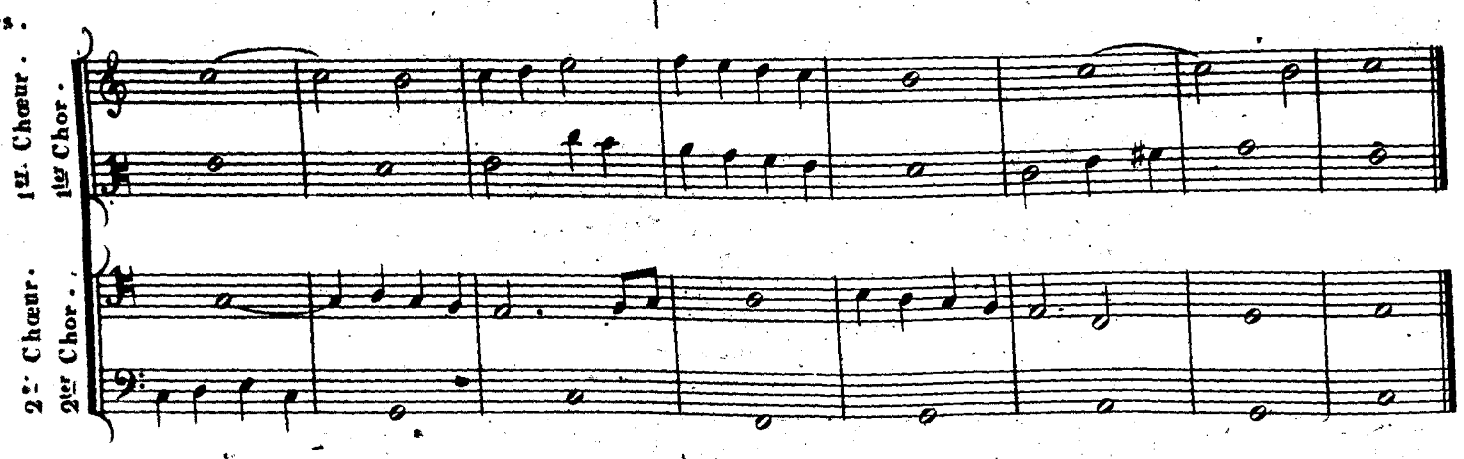
En réunissant les deux chœurs, l'Alto fera toujours bonne basse contre le Soprano, ainsi que la Basse-taille à l'égard du Tenor et conséquemment à l'égard des deux autres parties. L'harmonie est à 4 parties réelles.

Nº 1.

Erster Chor. 2=stimmige Harmonie, SOPRAN und ALT.

Zweiter Chor. 2=stimmige Harmonie, TENOR und BASS.

Bei Vereinigung der beiden Chöre macht der Alt gegen den Sopran stets einen guten Bass, so wie der Bass gegen den Tenor, und folglich auch gegen die oberen 2 Stimmen. Die Harmonie ist wesentlich 4=stimmig.



Lorsqu'il y a deux basses différentes, la plus grave est la plus importante: c'est sur elle que repose toute la masse d'harmonie; par cette raison, c'est elle qu'il faut le plus soigner.

Wenn es zwei verschiedene Bässe gibt, so ist der tiefste auch der wichtigste: auf diesem ruht die ganze Harmonie=Masse, aus diesem Grunde muss er auch am aufmerksamsten behandelt werden.

Un chœur à trois (chanté seul) doit être plus riche d'harmonie que lorsqu'il est accompagné par un autre chœur, dans ce dernier cas, l'un doit faire des sacrifices à l'autre, pour que l'effet général soit satisfaisant. Il est évident que dans la réunion des deux chœurs, l'harmonie de chacun, pris isolément, n'a pas besoin d'être complette, pourvu qu'elle ait une bonne basse, c'est tout ce qu'il faut.

N° 2.

Premier chœur.	Second chœur.
Harmonie à trois	Harmonie à trois
2 SOPRANOS et 1 ALTO.	2 TENORS et 1 BASSE.

Avant d'aller plus loin, il est important d'indiquer ici les trois propriétés de l'harmonie qui étaient inconnues des anciens.

Première propriété.

On peut doubler, non seulement à l'unisson, mais encore à l'octave, les parties d'une harmonie à deux et à trois; rarement de celle à quatre, par la raison que le parties sont trop rapprochées. Une harmonie à deux parties, (ainsi doublée) produit l'effet d'une sorte d'harmonie à quatre. Une harmonie à trois; (ainsi doublée) produit l'effet d'une sorte d'harmonie à six; par exemple le trio suivant:

Ein dreistimmiger Chor, (allein gesungen,) muss reicher an Harmonie seyn, als wenn er von einem andern Chore begleitet wird; in diesem letzteren Falle muss der eine dem andern Opfer bringen, um eine befriedigende Gesammtwirkung zu erlangen. Es ist klar, dass in der Vereinigung der zwei Chöre die Harmonie, bei jedem Chore einzeln genommen, nicht vollständig zu seyn braucht, wenn sie nur einen guten Bass hat; diess ist alles, was man bedarf.

N° 2.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
3=stimmige Harmonie,	3=stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 1 ALT.	2 TENORE und 1 BASS.

Ehe wir weiter gehen, ist es wichtig, hier die drei Eigenschaften der Harmonie anzuzeigen, welche den Alten unbekannt waren.

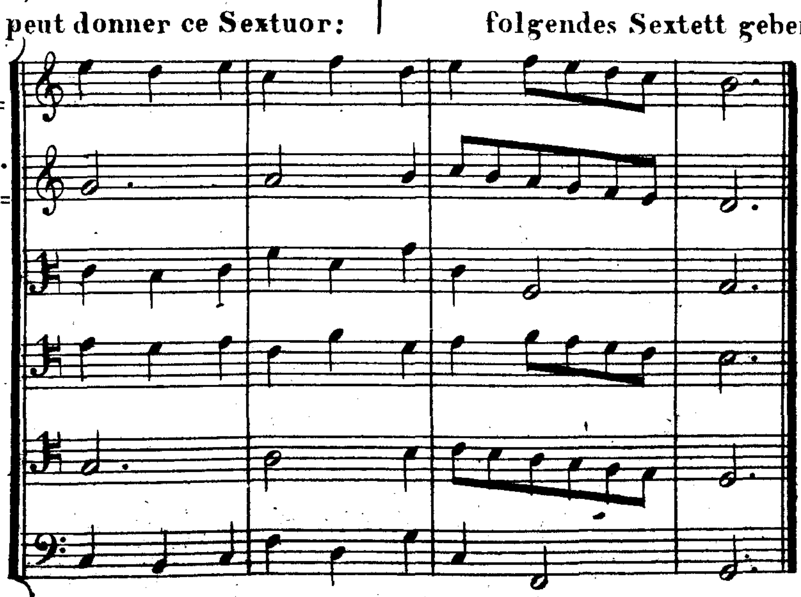
Erste Eigenschaft.

Man kann die Stimmen einer 2= oder 3= stimmigen Harmonie nicht nur im Unison, sondern auch in der Octave verdoppeln; selten die 4=stimmige, weil die Stimmen einander zu nahe stehen. Eine 2=stimmige (auf diese Art verdoppelte) Harmonie bringt die Wirkung einer Art von 4=stimmiger Harmonie hervor. Eine 3=stimmige (so verdoppelte) Harmonie hat eben so die Wirkung einer 6=stimmigen; wie z. B. das folgende Trio:



peut donner ce Sextuor: | folgendes Sextett geben kann:

1er Tenor doublé à l'octave.
1ter Tenor in der Octave verdoppelt.
2e Tenor doublé à l'octave.
2ter Tenor in der Octave verdoppelt.
Basse doublée à l'octave.
Bass in der Octave verdoppelt.



Ce procédé est non seulement conforme à la bonne et saine harmonie, il est encore susceptible des plus heureux effets, pourvu toute fois que l'harmonie soit conçue de manière qu'en la doublant de la sorte, il n'en résulte pas de successions de quintes défendues.

Seconde propriété.

La basse d'un duo, d'un trio ou d'un quatuor, peut se doubler à l'octave, et servir en même temps de basse à un autre duo, trio ou quatuor. Voici par exemple deux trios qui peuvent se chanter en même temps:

Dieses Verfahren ist nicht nur einer guten und reinen Harmonie gemäss, sondern es kann auch die glücklichsten Wirkungen hervorbringen, vorausgesetzt, dass die Harmonie immerdar von solcher Art sey, dass durch diese Verdopplungsweise keine verbothenen Quinten-Fortschreitungen entstehen.

Zweite Eigenschaft.

Der Bass eines Duo, eines Trio, oder eines Quartetts, kann in der Octave verdoppelt werden, und zugleich als Bass zu einem andern Duo, Trio, oder Quartett dienen. Hier z.B. zwei Trios, welche man zu gleicher Zeit zusammen singen kann:



La basse de ces deux trios est commune, mais doublée à l'octave. Ce procédé est également bon, et peut servir utilement dans le cas où l'on a besoin d'une basse commune, doublée à l'octave; l'harmonie de ces deux trios n'est qu'à cinq parties réelles, mais elle produit l'effet d'une harmonie à six.

Troisième propriété.

Les parties, placées au dessus de la basse, peuvent être doublées à l'octave. Ainsi, dans un quatuor, on peut doubler à l'octave soit la partie supérieure, soit l'une des deux parties intermédiaires, soit deux des trois parties prises indistinctement, soit enfin les trois à la fois. C'est en usant de ce moyen, que de nos jours, en écrivant pour l'orchestre, on imite:

Der Bass dieser beiden Trios ist ein und derselbe, aber in der Octave verdoppelt. Dieses Verfahren ist gleichfalls gut, und kann in solchen Fällen dienen, wo man eines gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Basses bedarf. Die Harmonie dieser beiden Trios ist eigentlich nur von 5 wesentlichen Stimmen, aber sie bringt die Wirkung eines Sextetts hervor.

Dritte Eigenschaft.

Die über dem Basse gesetzten Stimmen können in der Octave verdoppelt werden. Demnach kann man in einem Quartett entweder die Oberstimme, oder eine der Mittelstimmen, oder beliebig zwei von diesen oberen drei Stimmen, und endlich auch alle drei verdoppeln. Der Gebrauch dieses Hilfsmittels ist es, wodurch man in unseren Tagen, wenn man für das Orchester schreibt, die Wirkungen hervorbringt:

Par une harmonie à 2, une harmonie à 3;
Par une harmonie à 3, une harmonie à 4 et à 5; et
Par une harmonie à 4, une harmonie à 5, à 6 et à sept.

Revenons maintenant au double chœur N° 2. La réunion de ces deux chœurs peut se faire des quatre manières suivantes:

1°. *En doublant à l'octave un chœur par l'autre.* Dans ce cas les deux chœurs auront une basse commune, l'harmonie ne sera qu'à trois parties, mais elle produira l'effet d'une harmonie à six, parce qu'elle en aura toute la plénitude. (*)

2°. *En donnant aux deux chœurs une basse commune*, doublée à l'octave; les autres parties (les deux tenors et les deux sopranos) seront différentes; l'harmonie sera par conséquent à cinq parties réelles et produira l'effet d'une harmonie à six.

3°. *En donnant à chaque chœur une basse particulière*, les autres parties (les deux sopranos et les deux tenors) seront également différentes; l'harmonie sera par conséquent à six parties réelles, p.e.

Dass eine 2=stimige Harmonie wie eine 3=stimige klingt;
Dass eine 3=stimmige einer 4=oder 5=stimigen gleicht, und
Dass eine 4=stimmige einer 5=6=, und 7=stimmigen ähnlich wird.

Kehren wir nun zu dem Doppelchor N° 2 zurück. Die Vereinigung dieser beiden Chöre kann auf folgende 4 Arten geschehen:

1tens. *Jndem der eine CHOR durch den andern in der Octave verdoppelt wird.* Jn diesem Falle haben beide Chöre einen gemeinschaftlichen Bass, die Harmonie ist nur 3=stimmig, bringt aber die Wirkung einer 6=stimmigen hervor, weil sie deren ganze Fülle hat. (*)

2tens. *Jndem man den beiden Chören einen gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Bass gibt*; die andern Stimmen, (die zwei Tenore und die zwei Soprane) sind verschieden; demnach besteht die Harmonie aus 5 wesentlichen Stimmen, und macht die Wirkung einer 6=stimmigen.

3tens. *Jndem jedem Chor ein besonderer Bass gegeben wird*; die andern Stimmen, (nähmlich die zwei Soprane und zwei Tenore) sind ebenfalls verschieden; also ist die Harmonie wesentlich 6=stimmig, z.B.



4°. *En donnant à chaque chœur une basse différente*, mais en doublant à l'octave les deux tenors par les deux sopranos; l'harmonie sera à quatre parties réelles, et fera l'effet d'une harmonie à six; p.e.

4tens. *Jndem man jedem Chore einen andern Bass gibt*, aber dabei die 2 Tenore durch die 2 Soprane in der Octave verdoppelt, die Harmonie hat sodann 4 wesentliche Stimen, macht aber die Wirkung einer 6=stimigen; z.B.

(*) Chanter à l'UNISSON ou à l'OCTAVE, sont deux choses bien différentes; doublez, triplez, ou quadruplez à l'UNISSON les trois parties d'un Trio, vous n'obtiendrez jamais que l'effet de trois parties. Mais, doublez à l'octave chaque partie, vous obtiendrez l'effet de six parties différentes.

(*) Jm UNISON, und in der OCTAVE zu singen, sind zwei sehr verschiedene Dinge; man verdopple, verdreifache, oder vervierfache im UNISON die 3 Stimmen eines Trio, so wird man doch nie eine andere Wirkung, als die eines Trio hören. Aber man verdopple jede Stimme in der OCTAVE, und man erhält den Effekt von 6 verschiedenen Stimmen.



Nº 3.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à quatre,	Harmonie à quatre,
2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	2 TENORS et 2 BASSES.

La réunion de ces deux chœurs peut avoir lieu des quatre manières suivantes :

1° En doublant la basse à l'octave; les six autres parties seront différentes. L'harmonie réelle sera à sept, p. e.

Nº 3.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
4 = stimmige Harmonie,	4 = stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 2 ALT.	2 TENORE und 2 BÄSSE.

Die Vereinigung dieser zwei Chöre kann auf folgende 4 Arten statt haben:

1tens Indem der Bass in der Octave verdoppelt wird und die andern 6 Stimmen verschieden sind. Die wesentliche Harmonie ist sodann 7 = stimmig, z. B.



2° En faisant deux basses différentes et en doublant à l'octave une partie; l'harmonie réelle sera à sept parties.

3° En doublant à l'octave deux parties; l'harmonie sera à six parties réelles.

4° En faisant huit parties différentes; l'harmonie sera alors à huit parties réelles, p.e.

2tens Jndem zwei verschiedene Bässe gemacht werden, und eine der übrigen Stimmen in der Octave verdoppelt wird; die wesentliche Harmonie ist 7=stimmig.

3tens Jndem 2 Stimen in der Octave verdoppelt werden, was sodann eine wesentlich 6=stimmige Harmonie gibt.

4tens Jndem alle 8 Stimmen verschieden sind, da ist die Harmonie wesentlich 8=stimmig, z.B.



Pour faire deux basses différentes également bonnes, il faut employer le moyen suivant:
On invente d'abord la basse *la plus grave*, en ciffrant les accords qui doivent l'accompagner, p.e.

Um zwei verschiedene Bässe mit gleicher Richtigkeit zu setzen, muss man folgendes Mittel anwenden:
Man erfindet zuvörderst *den tiefsten Bass*, indem man die Accorde, welche ihn begleiten sollen, beziffert; z.B.



Ensuite on crée une autre basse sur celle-ci: selon les accords indiqués, on chiffre également cette seconde basse: Il est clair que ces deux basses doivent avoir leurs accords communs; p.e.

Hierauf erfindet man einen zweiten Bass über jenem: gemäss den angezeigten Accorden beziffert man auch diesen zweiten Bass. Es ist klar, dass diese beiden Bässe gemeinschaftliche Accorde haben müssen; z.B.



Cela étant fait on combine les parties sur les deux basses. Si l'on commençait par combiner d'abord les autres parties, avant d'établir la seconde basse, on éprouverait de grandes difficultés pour la trouver.

Nº 4.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à quatre,	Harmonie à quatre,
3 SOPRANOS et 1 ALTO.	3 TENORS et 1 BASSE.

Pour réunir ces deux chœurs, on observera de même ce que nous avons indiqué pour la réunion des deux chœurs précédens Nº 3.

Nº 5.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à trois,	Harmonie à deux,
2 SOPRANOS et 1 ALTO.	TENOR et BASSE.

Dans la réunion de ces deux chœurs, l'harmonie sera à cinq parties réelles et aura par conséquent deux basses différentes.

Jst dieses geschehen, so baut man über diese Bässe die übrigen Stimmen. Wollte man die andern Stimmen erfinden, ehe noch der zweite Bass festgesetzt ist, so würde man, um sodann erst diesen zu finden, grosse Schwierigkeiten haben.

Nº 4.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
4=stimmige Harmonie,	4=stimmige Harmonie,
3 SOPRANE und 1 ALT.	3 TENORE und 1 BASS.

Um diese zwei Chöre zu vereinigen, sind dieselben Regeln, wie in dem vorhergehenden Nº 3. zu beobachten.

Nº 5.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
3=stimmige Harmonie,	2=stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 1 ALT.	TENOR und BASS.

Jn der Vereinigung dieser zwei Chöre, bleibt die Harmonie stets 5=stimmig, und hat also zwei verschiedene Bässe.

EXEMPLE. BEISPIEL.



Nº 6.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à quatre,	Harmonie à trois,
2 SOPRANOS et 2 ALTOS.	2 TENORS et 1 BASSE.

Nº 6.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
4=stimmige Harmonie,	3=stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 2 ALT.	2 TENORE und 1 BASS.

L'harmonie, dans la réunion de ces 2 chœurs, peut être :

1° A sept parties réelles, avec deux basses différentes.

2° A six parties réelles, avec une basse commune, doublée à l'octave.

3° A cinq parties réelles, avec deux basses différentes, en doublant à l'octave les deux Tenors par les deux Soprans.

4° Elle peut même n'être qu'à quatre parties réelles, avec une basse commune, en doublant à l'octave les deux Tenors et la Basse taille.

N° 7.

Premier Chœur.	Second Chœur.
Harmonie à deux,	Harmonie à trois,
SOPRANO et ALTO.	2 TENORS et 1 BASSE.

L'harmonie, dans la réunion de ces 2 choeurs, sera à 5 parties réelles; par conséquent avec 2 basses différentes, comme dans le double chœur N° 5.

N° 8.

Premier Chœur.	Second chœur.
Harmonie à trois,	Harmonie à quatre,
2 SOPRANOS et 1 ALTO.	2 TENORS et 2 BASSES.

L'harmonie, en réunissant ces 2 chœurs, sera :

1° A sept parties réelles, par conséquent avec deux basses différentes.

2° A six parties réelles, avec une basse commune, doublée à l'octave.

3° A cinq parties réelles, avec deux basses différentes, en doublant à l'octave les deux Tenors par les deux Sopranos.

4° Où l'harmonie sera seulement à quatre parties réelles, avec une basse commune, en doublant à l'octave les deux tenors et la basse taille la plus grave, c'est à dire celle qui fait bonne basse à l'harmonie.

Bei Vereinigung dieser zwei Chöre kann die Harmonie seyn :

1tens Von sieben wesentlichen Stimmen, mit zwei verschiedenen Bässen.

2tens Von sechs wesentlichen Stimmen mit einem gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Basse.

3tens Von fünf wesentlichen Stimmen, mit zwei verschiedenen Bässen, und mit Verdopplung der zwei Tenore in der Octave durch die zwei Soprane.

4tens Sogar nur von vier wesentlichen Stimmen, mit gemeinschaftlichem Basse, indem die zwei Tenore und die Unterstimme in der Octave verdoppelt werden.

N° 7.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
2=stimmige Harmonie,	3=stimmige Harmonie,
SOPRAN und ALT,	2 TENORE und 1 BASS.

Bei Vereinigung dieser zwei Chöre ist die Harmonie aus 5 wesentlichen Stimmen bestehend; daher mit 2 verschiedenen Bässen, wie in dem Doppelchor N° 5.

N° 8.

Erster Chor.	Zweiter Chor.
3=stimmige Harmonie,	4=stimmige Harmonie,
2 SOPRANE und 1 ALT.	2 TENORE und 2 BÄSSE.

Die Vereinigung dieser 2 Chöre gibt folgende Harmonie :

1tens Von sieben wesentlichen Stimmen, also mit zwei verschiedenen Bässen.

2tens Von sechs wesentlichen Stimmen, mit einem gemeinschaftlichen, in der Octave verdoppelten Basse.

3tens Von fünf wesentlichen Stimmen, mit zwei verschiedenen Bässen, während die zwei Tenore durch die zwei Soprane in der Octave verdoppelt werden.

4tens Von nur vier wesentlichen Stimmen der Harmonie, mit gemeinschaftlichem Basse, indem die zwei Tenore und die Unterstimme, (nähmlich die, welche den guten Bass der Harmonie bildet) in der Octave verdoppelt werden.

Lorsque les deux chœurs sont semblables (c'est à dire qu'ils sont composés l'un et l'autre de Soprano, Alto, Tenor et Basse) il est clair qu'en les réunissant l'harmonie peut être :

1° A quatre parties; dans ce cas le premier chœur double simplement le second à l'unisson ; c'est la manière la plus ordinairement employée de nos jours, comme nous l'avons remarqué .

2° A sept parties réelles; dans ce cas l'un et l'autre chœur chantent la même basse .

3° A huit parties réelles, chaque chœur a alors sa basse particulière, cette dernière version a été souvent pratiquée par les anciens ;

En voici un exemple:

Wenn beide Chöre einander gleich sind, (das heisst, wenn jeder derselben aus Sopran, Alt, Tenor und Bass besteht,) so ist es klar, dass deren Vereinigung folgende Harmonie geben kann :

1tens Vierstimmig ; in diesem Falle verdoppelt der erste Chor den zweiten einfach im Unison ; diess ist, wie wir schon bemerkt haben, die heutzutage am häufigsten angewandte Art .

2tens Von 7 wesentlichen Stimmen; in diesem Falle singen beide Chöre den Bass gemeinschaftlich .

3tens Von 8 wesentlichen Stimmen ; jeder Chor hat da seinen eigenen Bass . Diese letzte Gattung ist von den Alten häufig angewendet worden ;

Hier davon ein Beispiel :



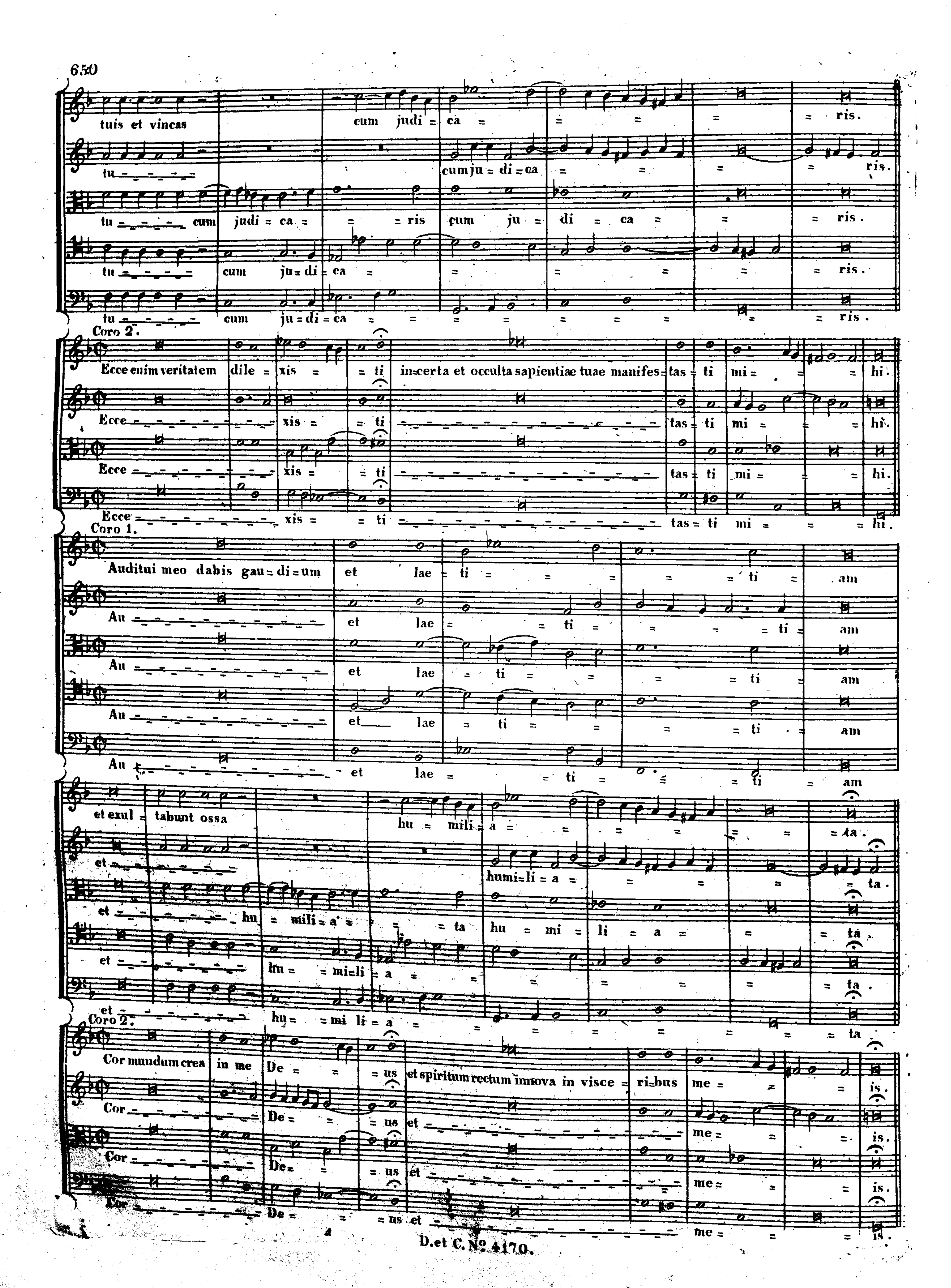
L'harmonie de ce double chœur est faite sur les deux basses suivantes :

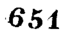
Die Harmonie dieses Doppelchors ist auf folgende zwei Bässe gebaut :



66. Anmerkung des Übersetzers. Wir fügen hier, als Probe, wie die Alten die Doppelchöre benutzten, das berühmte MISERERE des ALLEGRI bei, welches, ungefähr in dem Jahre 1630 componirt, seither jährlich in der Charwoche in der Peterskirche zu Rom mit einer stets bewunderten Wirkung aufgeführt wird.




tuis et vincas cum judi = ca = ris.
cum ju = di = ca = ris.
tu cum judi = ca = ris cum ju = di = ca = ris.
tu cum ju = di = ca = ris.
Coro 2.
Ecce enim veritatem dile = xis = ti incerta et occulta sapientiae tuae manifes = tas = ti mi = hi.
Coro 1.
Auditui meo dabis gau = di = um et lae = ti = ti = am
et exul = tabunt ossa hu = mili = a = ta.
humi = li = a = ta.
et hu = mili = a = ta hu = mi = li = a = ta.
et hu = = mi = li = a = ta.
Coro 2.
Cor mundum crea in me De = us et spiritum rectum innova in visce = ribus me = is.
Cor De = us et me = is.



Coro 1.

Redde mihi lætitiam sa = lu = ta = ris tu = = = i et spiritu prin = ci = pa = li

Redde ris tu = = = i et

Redde ris tu = = = i et con =

Redde ris tu = = = i et

Redde ris tu = = = i et

con = = firma me con = fir = = = = ma me.

confir = ma me con = fir = = = ma me.

= fir = ma me con = fir = ma me con = = = firma me.

con = fir = ma me con = fir = ma me con = fir = ma con = fir = = = ma me.

con = fir = ma me con = fir = ma con = fir = = ma me.

Coro 2.

Libera me de san = guini = bus, Deus, Deus sa = lu tis me = = = = ae

Libera me = = = = ae

Libera me = = = = ae

Libera me = = = = ae

et exal = ta = bit lin = gua mea jus = ti = ti = am tu = = = = am.

et ti = ti = am tu = = = = am.

et ti = ti = am tu = = = = am.

et ti = ti = am tu = = = = am.

Coro 1.

Quoniam si voluisses sacrificium de = dis = sem u = = = ti = que ho = lo = cau = stis

Quoniam u = = = ti = que ho = lo cau = stis

Quoniam u = = = ti = que ho = lo cau = stis non

Quoniam u = = = ti = que ho = lo = cau = stis

Quoniam u = = = ti = que ho = lo = cau = stis


non delec = ta = = = = = be = ris.
non delecta = = = = = = = be = ris.
delec=ta = = = be = ris non de = lec = ta = be ris.
non de=lec = ta=be=ris non de=lec = ta = = = = be = ris.
non de=lec = ta = be=ris non de = lec = ta = = = be = ris.
Coro 2.
Benigne fac Domine in bona voluntate tua Si = = on ut aedificentur Mu=ri Je = = ru = sa = lem.
Benigne tua Si = = on ut Je = ru = sa = lem.
Benigne tua Si = = on ut Je = ru = sa = lem.
Benigne tua Si = = on ut Je = ru = = sa = lem.
Coro 1.
Tunc acceptabis sacrificium justitiae ob=la=tio = nes, et ho = = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Tunc nes, et ho = lo = caus = ta
Coro 1.a 9.piano.
Tunc im = po=nent su = per Al=ta = re tu = = um vi = = tu = los
Tunc los
Tunc los
Tunc tu = um los
Tunc tu = um vi = = tu = los
Coro 2.
Tunc im = po = nent su = per Al = ta = re tu = um vi = = tu = los
Tunc tu = um vi = = = tu = los
Tunc tu = um vi = = = tu = los
Tunc tu = um vi = = tu = los

Il n'est pas difficile de faire deux basses en employant le procédé que nous avons indiqué plus haut. La basse la plus grave est la plus importante, c'est sur elle que repose l'édifice de l'harmonie: par conséquent c'est elle qui doit faire toutes les cadences régulières et déterminer le repos final. La basse superieure (celle qui se trouve au dessus de la plus grave), n'est pas assujettie à cette régle lorsqu'elles marchent reunies; ainsi, il n'est pas necessaire que la cadence finale se fasse avec les deux basses comme dans cet exemple :

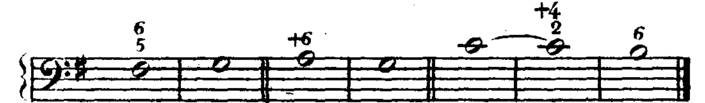


ainsi que les anciens l'ont toujours fait par excès de scrupule. Il suffit que la Basse la plus grave fasse la cadence régulière Ré Sol, l'autre basse peut terminer dans ce cas de l'une des 3 manières suivantes:

Es ist nicht schwer, zwei Bässe zu machen, weñ man das, von uns früher angezeigte Verfahren beobachtet. Der tiefste Bass ist der wichtigste, denn auf ihm ruht der ganze Bau der Harmonie: daher müssen von diesem alle regelmässigen Cadenzen, und der Schluss-Ruhepunkt gemacht werden. Der höhere, (über dem tiefsten stehende) Bass ist dieser Regel nicht unterworfen, ausgenommen wenn beide vereinigt zusammen gehen; demnach ist es nicht nothwendig, dass die Schlusscadenz von beiden Bässen so, wie in folgendem Beispiele:



ausgeführt werde, obwohl die Alten, aus zu grosser Gewissenhaftigkeit, sie stets auf diese Art machten. Es reicht hin, dass der tiefste Bass die regelmässige Cadenz D-G, hervorbringe, und der höhere Bass kann in diesem Falle auf folgende 3 Arten schliessen :



On ne doit faire usage de la troisième version que rarement; elle est bonne dans les huit doubles chœurs que nous avons proposés, où les Altos font la basse régulière du premier chœur, p.e.

Von der dritten Art darf man nur selten Gebrauch machen; sie ist gut in den 8 Doppelchören, welche wir festgesetzt haben, wo die Alto's den regelmässigen Bass des ersten Chors bilden; z. B.



Nous avons dit que le style rigoureux était consacré à la musique d'Eglise, accompagnée seulement de l'orgue; en effet, avant le dix-huitième siècle on ne se servait que de cet instrument pour soutenir les voix, et les maintenir dans le ton. Dans le rite grec, les instrumens (même l'orgue) sont proscrits. Tout ce qu'on chante dans les temples où ce rite est en usage, s'exécute sans nul accompagnement. Les chanteurs d'église en Russie, ont une grande réputation par la manière dont ils chantent la musique avec pureté et exactitude, sans être soutenus par un instrument quelconque. Mais, comme les instrumens ont toujours été en usage

Wir haben gesagt, dass der strenge Styl nur der, einzig von der Orgel begleiteten Kirchenmusik gewidmet war; in der That bediente man sich vor dem 18ten Jahrhunderte nur dieses Jnstrumentes um die Menschenstimmen zu unterstützen, und in der Jntonation zu erhalten. Jn der griechischen Kirche sind alle Jnstrumente, (selbst die Orgel) verbothen. Alles, was man in den Tempeln dieses Glaubens singt, wird ohne alle Begleitung ausgeführt. Die Kirchensänger in Russland sind sehr berühmt wegen der Art, wie sie die Musik, ohne Hilfe irgend eines Jnstrumentes, mit Reinheit und Genauigkeit vortragen. Aber da die Jnstrumente in den Tempeln von fast allen civilisirten, alten und neuen

dans les temples de presque tous les peuples civilisés tant modernes qu'anciens, il n'y a pas de raison de les exclure de nos cultes religieux. Les instrumens à vent sont surtout très propres à l'accompagnement du style rigoureux. Les instrumens à cordes (si l'on en excepte les contrebasses) produisent un effet mesquin dans un grand vaisseau.

Les instrumens dont ont pourrait tirer un grand parti dans le style rigoureux, sont les suivans :

L'Orgue, les Bassons, les Contrebasses, (auxquelles on peut ajouter des Violoncelles) les Hautbois, les Clarinettes, les Flutes, les Cors et les Cors anglais.

Dans le style rigoureux, il faut éviter de faire usage des instrumens de percussion.

En mariant adroitement les instrumens à vent avec le chœur, on obtiendrait des effets heureux et neufs. Le plain chant, noyé dans les imitations, les canons et la masse des voix qui l'accompagnent, ressortirait de ce cahos, en le doublant, à l'unisson ou à l'octave, par une partie des instrumens à vent.

En dialoguant le chœur avec des instrumens à vent, on pourrait imiter, d'une manière piquante, l'effet d'un double chœur. Mais il faudrait dans ce cas traiter les instrumens comme les voix, employer le style rigoureux, et observer, en réunnissant les deux masses, ce que nous avons dit au sujet de la réunion des deux chœurs. On trouvera à la fin de cette 5me partie, un exemple sur cette proposition, suivi d'une fugue à deux chœurs.

Völkern stets im Gebrauch waren, so gibt es keinen Grund, sie von unserem religiösen Dienste auszuschliessen. Vorzüglich sind die Blasinstrumente zur Begleitung im strengen Style geeignet. Die Saiteninstrumente (mit Ausnahme der Contrabässe,) bringen in dem grossen Kirchenlocale einen allzu kleinlichen Effekt hervor.

Die für den strengen Styl am vortheilhaftesten zu benützenden Jnstrumente sind die folgenden :

Die Orgel, die Fagotte, die Contrabässe, (welchen man die Violoncells beifügen kann,) die Oboen, die Clarinetten, die Flöten, die Corni und die englischen Hörner. (*Corni di Bassetto*).

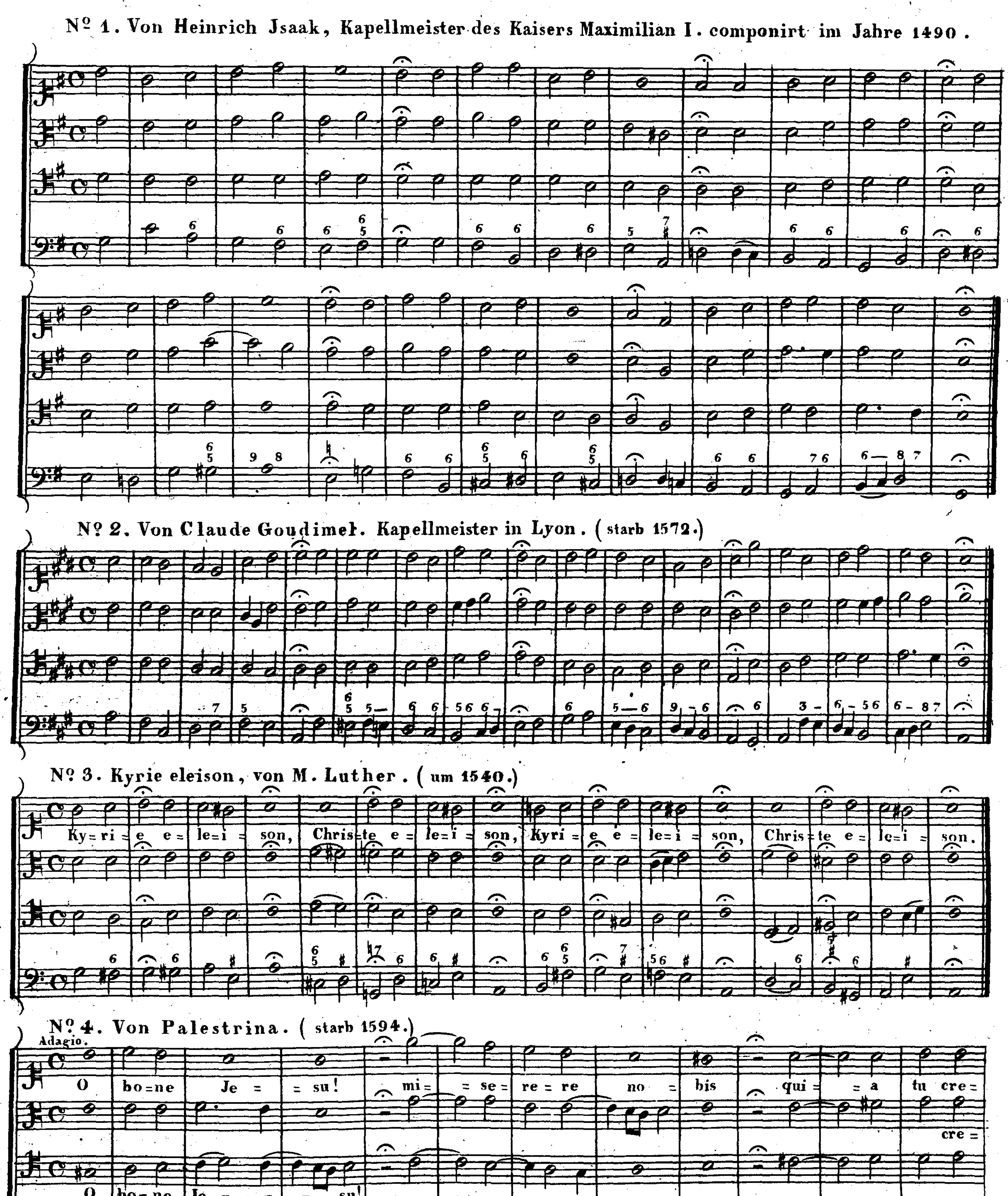
Jm strengen Style muss man den Gebrauch der Lärminstrumente vermeiden.

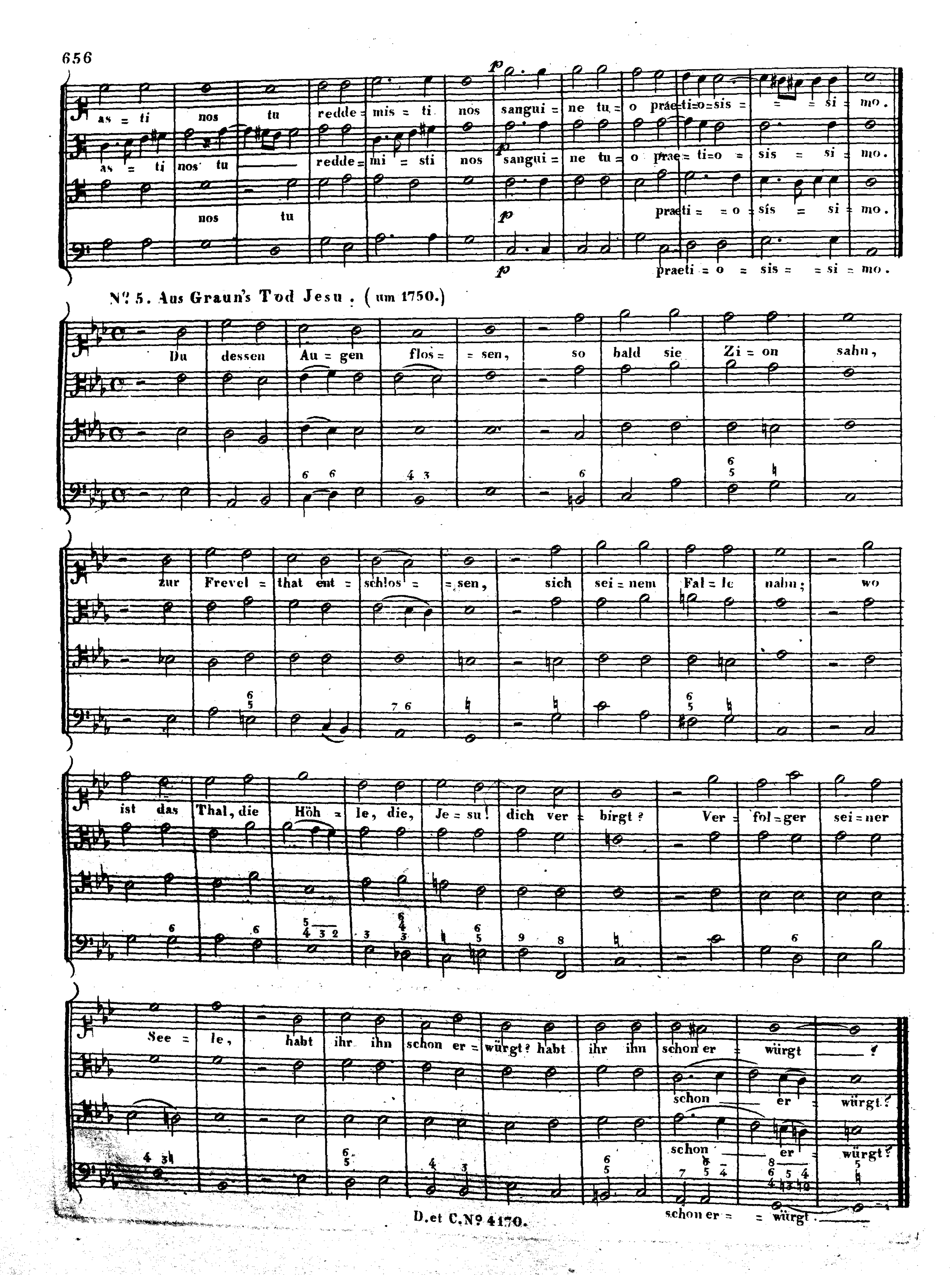
Bei einer geschickten Vereinigung der Blasinstrumente mit dem Chor würde man sehr glückliche und neue Wirkungen hervorbringen. Der Choral, sonst gewöhnlich ganz erdrückt durch die Jmitationen, Canons, und die ihn begleitende Stimmenmasse, würde aus diesem Chaos hervortreten, wenn man ihn im Unison oder in der Octave, durch einen Theil der Blasinstrumente verdoppelte.

Durch eine Dialogisirung des Chors mit den Blasinstrumenten könnte man auf eine anziehende Weise die Wirkung eines Doppelchors nachahmen. Aber in diesem Falle müssten die Blasinstrumente wie die Gesangstimmen behandelt, im strengen Satze geschrieben, und bei dieser Vereinigung sonst noch alles beobachtet werden, was wir über den Verein der zwei Chöre bereits gesagt haben. Zu Ende dieses fünften Theils wird man ein Beispiel über diese Aufgabe finden, welehem eine doppelchörige Fuge nachfolgt.

67. Anmerkung des Übersetzers. Eine eben so lehrreiche als angenehme Beschäftigung für den Schüler ist es, wenn er sich im Componiren von Chorälen fleissig übt, wozu die lateinischen oder deutschen Texte leicht gefunden werden können. Obwohl das Jnteresse des Chorals mehr harmonisch als melodisch ist, so lässt sich doch in die Oberstimme stets ein edler, einfacher Gesang legen, und selbst die ruhige, alle Sprünge möglichst vermeidende Führung der Mittel=

stimmen und des Basses bildet schon eine Melodie. Wir fügen hier noch als Muster einige **Choräle** aus verschiedenen Zeitaltern bei.




as = ti nos tu redde = mis = ti nos sangui = ne tu = o prae-ti-o-sis = = = si = mo.
as = ti nos tu redde = mi = sti nos sangui = ne tu = o prae = ti-o = sis = si = mo.
nos tu praeti = = o sis = si = mo.
praeti = o = sis = = si = mo.
N° 5. Aus Graun's Tod Jesu. (um 1750.)
Du dessen Au = gen flos = = sen, so bald sie Zi = on sahn,
zur Frevel = that ent = schlos = = sen, sich sei = nem Fal = le nahn; wo
ist das Thal, die Höh = le, die, Je = su! dich ver = birgt? Ver = fol = ger sei = ner
See = le, habt ihr ihn schon er = würgt? habt ihr ihn schon er = würgt?
schon er = würgt?
schon er = würgt?
schon er = = würgt.

IV.

ÉCLAIRCISSEMENS SUR L'HARMONIE DANS LE STYLE MODERNE, QUI PEUT OU QUI DOIT RECEVOIR DEUX BASSES SIMULTANÉES DIFFÉRENTES.

Toute harmonie doit avoir une basse correcte; il y a des cas, où elle peut et doit même en avoir deux simultanées différentes. Dans l'article sur le style rigoureux, nous avons indiqué comment on obtient ces deux basses pour faire chanter en même temps deux chœurs différens qui les exigent, dèslors qu'ils sont placés à une certaine distance l'un de l'autre. Il nous reste ici à donner des éclaircissemens sur l'emploi des deux basses dans la musique moderne.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Une harmonie à deux, à trois ou à quatre parties réelles, destinée à être exécutée par des voix ou des instrumens solos, doit avoir une basse correcte abstraction faite de l'orchestre qui accompagne cette harmonie et qui doit de son coté avoir une bonne basse. La même règle s'observe pour les morceaux d'ensemble et les chœurs accompagnés par l'orchestre dans la musique dramatique.

Lorsqu'on réunit la masse des instrumens à vent à celle des instrumens à cordes, il faut donner à chacune de ces masses une bonne basse, de même que si elles s'executaient isolément. (*)

D'après cette règle, et dans tous les cas précédens, il faut toujours avoir ou deux basses, ou aumoins une basse commune, ce qui n'est pas toujours praticable. Nous allons éclaircir cette matière par des exemples:

Voici une harmonie pour quatre voix, destinée à être accompagnée par l'orchestre:

(*) Lorsqu'on écrit pour l'orchestre, en doublant par les instrumens à vent les parties de dessus des instrumens à cordes, on affaiblit d'autant la basse. C'est pourquoi il faut observer de doubler la basse dans la même proportion par les instrumens à vent quand on ne leur donne pas une basse différente.

IV.

ERLÄUTERUNGEN ÜBER DIE HARMONIE IM MODERNEN STYLE, WELCHE ZWEI VERSCHIEDENE, GLEICHZEITIG AUSZUFÜHRENDE BÄSSE ERHALTEN KANN ODER MUSS.

Jede Harmonie muss einen regelmässig richtigen Bass haben; es gibt Fälle, wo sie deren zwei verschiedene zugleich haben kann, und sogar haben muss. In dem Abschnitt über den strengen Satz haben wir angezeigt, wie man diese zwei Bässe hervorbringen kann, um zu gleicher Zeit zwei verschiedene, dieselben erfordernden Chöre zusammen singen zu lassen, wenn diese letzteren durch einen gewissen Raum von einander entfernt sind. Es bleibt uns hier noch übrig, die Erläuterungen über den Gebrauch solcher 2 Bässe in dem neueren (modernen) Style zu geben.

ALLGEMEINE REGEL.

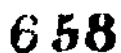
Eine Harmonie von 2, 3, oder 4 wesentlichen Stimmen, welche bestimmt ist von menschlichen oder instrumentalen Stimmen *Solo* ausgeführt zu werden, muss für sich einen guten Bass haben, abgesehen von dem, diese Harmonie begleitenden Orchester, welches seiner Seits ebenfalls einen guten Bass haben muss. Dieselbe Regel ist auch in den vom Orchester begleiteten Ensemble-Stücken und Chören in der dramatischen Musik zu beobachten.

Wenn man die Masse der Blasinstrumente mit jener der Saiteninstrumente vereinigt, so muss man jeder dieser beiden Massen einen guten Bass geben, so, als ob jede einzeln für sich ausgeführt werden müsste. (*)

Nach dieser Regel, und in allen vorhergehenden Fällen muss man entweder einen doppelten, verschiedenen, oder einen gemeinschaftlichen Bass haben; der letztere ist nicht immer anwendbar. Wir wollen diesen Gegenstand durch Beispiele verdeutlichen.

Hier ist eine Harmonie für 4 Menschenstimmen, welche bestimmt ist, vom Orchester accompagnirt zu werden:

(*) Wenn man im Orchestersatze, die oberen Stimmen der Saiteninstrumente durch die Blasinstrumente verdoppelt, so schwächt man um eben so viel den Bass. Daher muss man sichs angelegen seyn lassen, den Bass in gleichem Verhältniss durch Blasinstrumente zu verdoppeln, wenn man ihnen keinen zweiten, verschiedenen Bass gibt.





En accompagnant ce quatuor par l'orchestre, la basse de ce dernier peut simplement doubler la basse taille ou à l'unisson, ou à l'octave, ou en simplifiant la basse taille, ou en la brodant par des notes accidentelles, quand on le juge à propos. Dans ces quatre cas, il y aura *Basse commune* entre l'orchestre et les voix. Ainsi, en simplifiant la basse taille, on obtiendrait le résultat suivant :

Jndem man dieses Quartett mit dem Orchester begleitet, so kann der Bass des letzteren einfach den Bass des ersteren im Unison oder in der Octave verdoppeln; oder er kann den Gesangbass vereinfachen; oder er kann auch, wenn man es für gut findet, denselben mittelst der Durchgangsnoten &. verzieren. Jn allen diesen 4 Fällen besteht zwischen dem Orchester und den Menschenstimmen *ein gemeinschaftlicher Bass*. So erhält man, bei Vereinfachung des Quartettbasses, den folgenden :

Vereinfachter Bass des vorigen Beispiels.

On brode souvent l'une des deux basses, n'importe laquelle, selon que le compositeur veut donner plus d'importance et plus de chaleur à l'une qu'à l'autre. C'est de cette manière que l'on conçoit ordinairement les deux basses en accompagnant par l'orchestre les morceaux d'ensemble et les choeurs.

Voici deux exemples d'une harmonie à quatre voix, qui a deux basses différentes, c'est à dire où l'orchestre fait une autre basse que le chant; dans ce cas, l'harmonie est à cinq parties réelles :

Man verziert oft einen der beiden Bässe, (gleichviel welchen,) je nachdem der Tonsetzer dem einen oder dem andern mehr Wichtigkeit und Belebtheit geben will. Auf diese Art ists, dass man gewöhnlich die beiden Bässe zu setzen pflegt, wenn das Orchester die Ensemble-Stücke und Chöre zu begleiten hat.

Hier sind zwei Beispiele einer 4-stimigen Harmonie, welche zwei verschiedene Bässe hat, nähmlich indem das Orchester einen andern Bass, als die Singstimmen, ausführt; in diesem Falle ist die Harmonie wesentlich 5-stimmig:


Allegro.
Nº 1.
Basse du chant.
Bass des Gesanges.
Basse de l'orchestre.
Bass des Orchesters.
Adagio.
Nº 2.
tr
Basse de l'orchestre.
Bass des Orchesters.
tr
tr
Voici un exemple d'un trio pour trois voix ou trois instrumens à vent *solos*, avec deux basses différentes.
Hier das Beispiel eines Trio für 3 Menschenstimmen, oder 3 Blasinstrumente *Solo*, mit 2 verschiedenen Bässen.
Lento.
tr
Nº 3.
Basse du chant, ou 1re basse.
Bass des Gesangs, oder 1ter Bass.
Basse de l'orchestre ou 2e basse.
Bass des Orchesters oder 2ter Bass.

OBSERVATIONS SUR LES TROIS EXEMPLES PRÉCÉDENS.

D'après la règle que nous avons donnée, on peut supprimer la basse l'orchestre quand on le juge à propos. Lorsqu'il y a deux basses différentes, l'harmonie éprouve une autre modification, et les voix se détachent mieux de l'orchestre. Il faut ajouter à cela le mérite de la difficulté vaincue.

Dans l'exemple N° 2, la basse taille, (c'est à dire la basse du quatuor chantant), est trop prédominante pour qu'elle puisse être doublée par l'orchestre, même en la simplifiant. Une seconde basse (différente de la première) est donc ici nécessaire; ce qui rend l'harmonie à cinq parties réelles.

Si l'orchestre doublait la premiere basse dans l'exemple N° 3, ce serait à la distance de deux octaves (eu égard aux contre-basses); il y aurait grand inconvénient à doubler la basse du trio par les basses d'orchestre, si ce trio était exécuté à l'octave supérieure par des instrumens à vent; aussi le compositeur fera-t-il mieux de donner deux basses différentes à son harmonie, lorsqu'il voudra accompagner par l'orchestre un semblable morceau.

Une seconde basse, ajoutée à une harmonie déja connue, est plus facile à trouver pour accompagner un duo que pour accompagner un trio; elle serait plus difficile encore s'il s'agissait d'accompagner un quatuor. Pour la trouver, il faut connaitre parfaitement l'harmonie et les principes de la bonne basse; employer fréquemment de courtes pédales, savoir placer à propos une pause, rendre de tems en tems, l'harmonie des parties solo moins riche. &.. En ajoutant ainsi une seconde basse, on fait d'un duo un trio, d'un trio un quatuor, et d'un quatuor un quintetto, sans compter les autres parties d'orchestre qui doublent plus ou moins les parties solo, soit à l'octave, soit à l'unisson, soit en les simplifiant ou en les brodant, selon qu'on le juge à propos.

La seconde basse est toujours difficile à trouver lorsqu'on la cherche pour un morceau fait d'avance. Il est plus facile de faire deux basses différentes (toutes deux riches et interressantes) en commençant par les créer toutes deux, sans s'occuper d'abord des autres parties.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE DREI VORSTEHENDEN BEISPIELE.

Nach der von uns gegebenen Regel kann man, wenn man es für gut findet, den Orchesterbass weglassen. Wenn zwei verschiedene Bässe da sind, so erleidet die Harmonie eine Veränderung, und die Stimmen sondern sich vom Orchester besser ab. Auch muss man einem solchen Satze das Verdienst einer überwundenen Schwierigkeit zuerkennen.

Jm Beispiele N° 2 ist der Bass des Singquartetts allzu vorherrschend, um durch das Orchester verdoppelt werden zu können, selbst wenn man ihn vereinfachen wollte. Demnach ist ein zweiter (vom ersten unterschiedener) Bass hier nothwendig; wodurch die Harmonie fünf wesentliche Stimmen erhält.

Wenn im Beispiele N° 3 das Orchester den ersten Bass verdoppeln wollte, so geschehe diess in der Entfernung von 2 Octaven (in Hinsicht auf die Contrabässe;) es wäre schwierig, den Bass des Trio durch die Orchesterbässe zu verdoppeln, wenn dieses Trio durch Blasinstrumente in einer hohen Octave ausgeführt würde; daher wird der Tonsetzer besser thun, seiner Harmonie 2 verschiedene Bässe zu geben, wenn er einen ähnlichen Satz durch das Orchester begleiten lassen will.

Ein, zu einer schon bekannten Harmonie beigefügter zweiter Bass ist leichter zu finden, wenn man ein Duo, als wenn man ein Trio zu begleiten hat; noch schwerer wäre seine Erfindung, wenn es sich darum handelte, ein Quartett zu begleiten. Um ihn zu finden, muss man die Harmonie, und die Grundsätze eines guten Basses genau kennen; oft kurze Orgelpunkte anbringen; zu rechter Zeit eine Pause anzuwenden wissen; von Zeit zu Zeit die Harmonie der Solostimmen weniger vollstimmig machen; &.. Jndem man dergestalt einen Bass beifügt, macht man aus einem Duo ein Trio, aus einem Trio ein Quartett, und aus einem Quartett ein Quintett, ohne die andern Orchesterstimmen zu rechnen, welche mehr oder minder die Solostimmen, sey es nun in der Octave, oder im Unison, oder in deren Vereinfachung, oder auch in deren Verzierung, so wie man es eben angemessen findet, verdoppeln.

Der zweite Bass ist im̄er schwer zu finden, wen̄ man ihn zu einem schon früher vollendeten Satze erst aufsuchen soll. Es ist leichter, zwei verschiedene Bässe, (und zwar beide gleich gehaltvoll und interessant) zu machen, wen̄ man damit anfängt, sie beide zugleich zu erfinden, ohne sich vorerst mit den andern Stimmen abzugeben.

Voici un exemple de deux basses chiffrées, destinées à être exécutées ensemble :

Hier ein Beispiel von 2 bezifferten, mit einander zugleich auszuführenden Bässen :



Supposons qu'un organiste soit chargé d'exécuter la basse A, et qu'un autre organiste exécute en même temps la basse B; les deux, jouant ensemble, feraient entendre l'harmonie suivante, selon les chiffres indiqués :

Nehmen wir an, dass ein Organist den Bass A, und ein anderer Organist den Bass B zugleich ausführen müssten; beide zusammen würden, der angezeigten Bezifferung zufolge, die nachstehende Harmonie hervorbringen:



En analysant cet exemple on trouve :

1° Que chaque orgue fait une harmonie correcte, ce qui doit être.

2° Que la main droite du premier organiste fait de temps en temps des octaves avec la basse du second orgue, et vice-versa. Cette licence est permise dans la musique moderne sous les conditions suivantes :

1° Lorsque la masse de sons est suffisante pour imiter une harmonie à huit parties au moins.

2° En observant que les deux octaves n'aient pas lieu entre les parties extrêmes de l'harmonie.

Sous ces deux conditions, cette licence n'est d'aucune conséquence, parceque l'oreille ne peut distinguer les octaves dans une grande masse de sons, et qu'elle ne peut, par là même, en être choquée.

Pour faire usage de cet exemple, il faut que les deux orgues soient placés à une certaine distance l'un de l'autre, sans quoi l'une des deux masses d'harmonie deviendrait non seulement inutile, mais nuirait encore à l'effet de l'autre.

Wen̄ man dieses Beispiel zergliedert, so findet man :

1tens Dass jede Orgel eine vollkommene richtige Harmonie bildet, (was auch seyn muss;)

2tens Dass die rechte Hand des ersten Organisten bisweilen mit dem Basse der zweiten Orgel Octaven bildet, und umgekehrt. Diese Freiheit ist in der modernen Musik unter folgenden Bedingungen erlaubt :

1tens Wenn die Masse der Töne hinreichend ist, um eine wenigstens 8-stimmige Harmonie nachzuahmen.

2tens Wenn man beobachtet, dass die 2 Octaven nicht in den äussersten Stim̄en der Harmonie statt finden.

Unter diesen zwei Bedingungen ist diese Freiheit von keiner Bedeutung, weil das Ohr in einer grossen Tonmasse die Octaven nicht unterscheiden, und daher durch dieselben nicht beleidigt werden kann.

Um von diesem Beispiele Gebrauch zu machen, müssten die zwei Orgeln auf eine gewisse Weite von einander entfernt stehen, weil sonst die eine der beiden Harmoniemassen nicht nur unnütz, sondern auch der Wirkung der andern schädlich seyn würde.

Lorsque les deux Basses sont en contrepoint double,(*) (comme les deux précédens) on peut les renverser ou les croiser, p.e.

Wenn die beiden Bässe im doppelten Contrapunkt gesetzt sind,(*) (wie bei den beiden vorhergehenden Beispielen der Fall ist,) so kann man sie umkehren oder kreuzen, z.B.



Deux basses différentes peuvent servir :

1º A un double Duo; 2º à un double Trio; 3º à un double Chœur; 4º à un morceau pour deux Orgues; 5º à un Chœur et un Orchestre; 6º à un morceau d'Instrumens à vent et d'Instrumens à cordes, surtout quand les deux masses sont éloignées l'une de l'autre; 7º à un morceau pour deux Orchestres; 8º Pour accompagner par deux Orgues ou par deux Orchestres un chœur à l'unisson. Nous donnerons ici un exemple de cette dernière proposition.

Voici un chant religieux, sous lequel on a conçu deux basses chiffrées et en Contrepoint double, qui peuvent d'abord être exécutées par deux orgues, placés (dans une cathedrale) à une grande distance l'un de l'autre, et entre lesquels le chœur (chantant à l'unisson ou à l'octave) se trouve:

Zwei verschiedene Bässe können dienen:

1tens Zu einem Doppel-Duo; 2tens zu einem Doppel-Trio; 3tens zu einem Doppel-Chor; 4tens zu einem Tonstücke für zwei Orgeln; 5tens zu einem Chor und einem Orchester; 6tens zu einem Tonstück für Blasinstrumente und Saiteninstrumente, vorzüglich wenn diese beiden Massen von einander entfernt gestellt sind; 7tens zu einem Stücke für zwei Orchester; 8tens um einen Chor im Unison durch zwei Orgeln, oder zwei Orchester zu begleiten. Über diese letzte Aufgabe geben wir hier ein Beispiel.

Hier folgt ein religiöser Gesang, unter welchem zwei verschiedene Bässe im doppelten Contrapunkt gesetzt sind, die, (in einer grossen Kirche) auf zwei, sehr weit von einander entfernten Orgeln zugleich ausgeführt werden können, und zwischen welche der, (im Unison oder in der Octave singende) Chor gestellt ist:



(*) Voyez la partie suivante qui traite du Contrepoint double.

(*) Man sehe den nachfolgenden, vom doppelten Contrapunkt handelnden Theil dieses Werks.

Voici le même chant avec ses deux basses, accompagné par deux orchestres nombreux, placés aux deux extrémités du chœur :

Hier folgt nun derselbe Gesang mit seinen 2 Bässen, begleitet von 2 zahlreichen Orchestern, welche an den beiden äussersten Enden des Chors aufgestellt sind :

Orchestre A. / Orchester A.

Flutes.
Flöten.

Hautbois, doublant le chant à l'unisson.
Oboen, welche den Gesang im Unison verdoppeln.

Clarinettes en UT.
Clarinetten in C.

Cors en Ut, doublant le chant à l'octave.
Hörner in C, welche den Gesang in der Octave verdop:

Bassons.
Fagotte.

Premiers Violons.
Erste Violinen.

Seconds Violons.
Zweite Violinen.

Altos.
Violen.

Violoncelles et Contre-basses.
Violoncell's und Contrabässe.

Chant, ou chœur général des femmes et des hommes.
Gesang, oder allgemeiner Chor der Männer und Weiber.

Orchestre B. / Orchester B.

Flutes.
Flöten.

Hautbois, doublant le chant, à l'unisson.
Oboen, welche den Gesang im Unison verdoppeln.

Clarinettes en UT.
Clarinetten in C.

Cors en Ut, doublant le chant à l'octave.
Hörner in C, welche den Gesang in der Octave verdop:

Bassons.
Fagotte.

Premiers Violons.
Erste Violinen.

Seconds Violons.
Zweite Violinen.

Altos.
Violen.

Violoncelles et Contre-basses.
Violoncell's und Contrabässe.



à 2.

Afin de bien comprendre ce travail, il faut se représenter les deux Orchestres assez éloignés l'un de l'autre pour qu'une grande quantité de personnes puisse trouver commodément place entre les deux. Les auditeurs placés près de l'Orchestre A, n'entendront que très faiblement (ou pas du tout) l'Orchestre B et vice-versa. Les Octaves qu'un Orchestre fait avec l'autre, ne sont donc d'aucune conséquence pour eux; et les auditeurs, qui pourraient entendre les deux Orchestres à la fois, seront trop frappés et absorbés par cette masse extraordinaire de sons, pour qu'il leur soit possible d'en distinguer les détails.

Voici encore un exemple du même genre (avec deux basses en Contrepoint,) qui peut servir à un travail semblable:

Um diese Arbeit völlig zu verstehen, muss man sich die zwei Orchester weit genug von einander entfernt vorstellen, um zwischen denselben für eine grosse Menschenzahl bequemen Raum zu lassen. Die, zunächst dem Orchester A stehenden Zuhörer, werden das Orchester B nur sehr schwach, (oder gar nicht) vernehmen, und so auch umgekehrt. Daher sind die Octaven, welche ein Orchester mit dem andern macht, von keiner störenden Wirkung für sie; und diejenigen Zuhörer, welche am günstigsten gestellt, beide Orchester zusammen in ihrer Gesammtwirkung hören können, werden durch diese ausserordentliche Tonmasse zu sehr hingerissen und überwältigt, um im Stande zu seyn, solche Einzelnheiten wahrzunehmen.

Hier noch ein Beispiel selber Gattung (mit zwei contrapunktirten Bässen,) welches zu einer ähnlichen Ausarbeitung dienen kann.



Il n'est pas nécessaire que les deux basses soient toujours en Contrepoint double. Voici un exemple où elles ne sont pas en Contrepoint:

Es ist nicht nothwendig, dass die 2 Bässe stets im doppelten Contrapunkt gesetzt seyen. Hier ist ein Beispiel, wo sie nicht contrapunktirt sind:



Il est clair que ces deux basses ne peuvent ni se renverser ni se croiser: dans ce cas, il y a une basse grave (ou inférieure) et une basse haute (ou supérieure) qui ne peuvent changer de place.

Es ist klar, dass diese 2 Bässe sich weder umkehren noch kreuzen lassen; in diesem Falle besteht also ein unterer (schwerer) Bass und ein hoher (oder leichter) Bass, welche beide ihre Lage nicht mit einander verwechseln können.

Comme les occasions se présentent à tous momens dans la pratique moderne, d'employer 2 basses différentes et simultanées, nous conseillons aux élèves de s'exercer de bonne heure à chercher ces 2 basses. Ce que nous avons dit à ce sujet dans cet article et dans celui sur le style rigoureux, est plus que suffisant pour leur donner des éclaircissemens nécessaires à ce sujet. Cet article est encore l'un de ceux qui n'ont pas été traités jusqu'à présent et qui manquait essentiellement à l'art.

Les Compositeurs qui ont précédé le dixhuitième siècle nous ont laissé (dans leurs doubles chœurs) des exemples de deux basses simultanées qui n'ont pas dû leur couter beaucoup de travail: il vaut mieux du moins le croire ainsi, plutot que de penser qu'ils aient péché par ignorance. Voici quelques échantillons d'une double basse du dixseptième siècle:

Da in der modernen Ausübung sich alle Augenblicke Gelegenheiten darbiethen, zwei verschiedene Bässe zugleich anzuwenden, so rathen wir den Schülern, sich frühzeitig zu üben, diese zwei Bässe aufzusuchen. Das, was wir hierüber in diesem Abschnitte, so wie in jenem vom strengen Satze gesagt haben, ist mehr als hinreichend, ihnen die nöthigen Hilfsmittel und Aufklärungen über diesen Gegenstand zu geben, welcher unter jene gehört, die bisher noch nie abgehandelt worden sind, und wesentlich den Lehrbüchern der Tonkunst mangelten.

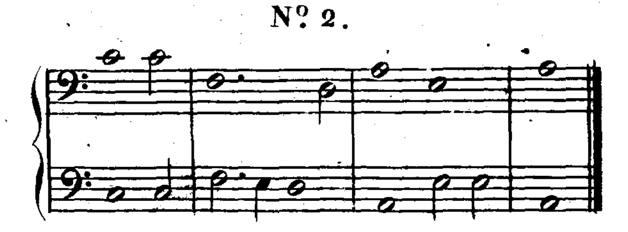
Die Tonsetzer, welche dem 18ten Jahrhundert vorangingen, haben uns (in ihren Doppelchören) Beispiele von gleichzeitigen 2 Bässen hinterlassen, welche sie eben keine schwere Arbeit gekostet haben mögen: wenigstens wollen wir lieber dieses glauben, als ihnen den Fehler der Unwissenheit vorwerfen. Hier sind einige Beispiele von doppelten Bässen aus dem 17ten Jahrhundert:

De Palestrina. / Von Palestrina. N° 1.

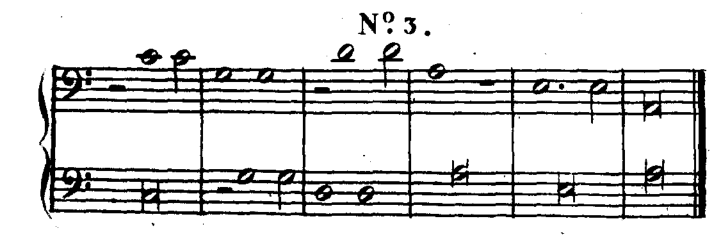
1re Basse. / 1ter Bass.

2e Basse. / 2ter Bass.

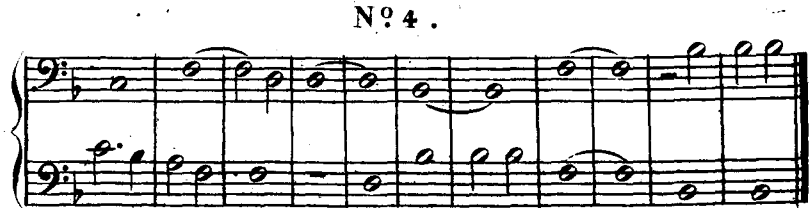
N° 2.



N° 3.



N° 4.



V.

RÉCAPITULATION DE TOUS LES INTERVALLES, CONSIDÉRÉS SOUS LE RAPPORT DE LA BASSE, SUIVIE D'UNE NOTICE SUR LA MANIÈRE DE TRANSPOSER SANS MODULER.

Tout le secret des Contrepoints, double, triple et quadruple, consistant seulement en ce que chaque partie doit faire bonne basse contre les autres (ainsi que nous le verrons dans la partie suivante de cet ouvrage,) il est important de se rappeler sans cesse, ce qui constitue une basse correcte.

Nos intervalles se divisent comme on le sait:

En **SECONDES** mineures, majeures et augmentées.

En **TIERCES** diminuées, mineures, majeures et augmentées.

V.

KURZE ERINNERUNG AN ALLE JNTERVALLE, IN HINSICHT AUF IHREN BEZUG ZUM BASSE, NEBST EINEM ZUSATZ ÜBER DIE ART, OHNE MODULATIONEN ZU TRANSPONIREN.

Da das ganze Geheimniss des doppelten, dreifachen, und vierfachen Contrapunkts einzig darin besteht, dass jede Stimme gegen die andern einen guten Bass bilde, (wie wir in dem nachfolgenden Theile dieses Werkes sehen werden,) so ist es wichtig, sich stets zu erinnern, wodurch der gute und richtige Bass hervorgebracht wird.

Unsere Jntervalle werden, wie man weiss, eingetheilt:

Jn kleine, grosse, und übermässige **SECUNDEN**.

Jn verminderte, kleine, grosse und übermässige **TERZEN**.

En QUARTES diminuées, justes et augmentées.
En QUINTES diminuées, parfaites et augmentées.
En SIXTES diminuées, mineures, majeures et augmentées.
En SEPTIÈMES diminuées, mineures et majeures.
En OCTAVES.
En NEUVIÈMES (c'est à dire en SECONDES, mais frappées au moins à la distance d'une NEUVIÈME) mineures et majeures.

Il est essentiel de savoir sous quelles conditions on peut employer chaque intervalle. L'Analyse suivante donnera aux élèves les éclaircissemens nécessaires par rapport à la Basse; ils pourront la consulter toutes les fois qu'ils desireront des renseignemens sur un intervalle quelconque, entre la Basse et les parties hautes.

DE LA SECONDE MAJEURE, DE LA SECONDE MINEURE ET DE LA SECONDE AUGMENTÉE.

La Basse peut faire chacun de ces trois intervalles avec une partie quelconque. 1º Comme note de passage, le plus souvent sur le temps faible de la mesure. 2º Comme suspension, préparée et résolue régulièrement. 3º Comme note *réelle* préparée, ou frappée sans préparation selon le cas.

Voici des exemples:

Jn verminderte, reine und übermässige QUARTEN.
Jn verminderte, reine und übermässige QUINTEN.
Jn verminderte, kleine, grosse und übermässige SEXTEN.
Jn verminderte, kleine und grosse SEPTIMEN.
Jn OCTAVEN.
Jn kleine und grosse NONEN, (das heisst, eigentlich auch in SECUNDEN, welche aber wenigstens um eine NONE höher angeschlagen werden).

Es ist wichtig zu wissen, unter welchen Bedingungen man jedes Jntervall anwenden darf. Die folgende Zergliederung wird den Schülern hierüber die nothwendigen Aufklärungen in Rücksicht auf den Bass geben; sie können dieselbe jedesmal zu Rathe ziehen, wenn sie über irgend ein, zwischen dem Basse und den höheren Stimmen bestehendes Jntervall sich zurecht zu weisen wünschen.

VON DER GROSSEN, KLEINEN UND ÜBERMÄSSIGEN SECUNDE.

Der Bass kann jedes dieser drei Jntervalle mit jeder beliebigen höheren Stimme bilden: 1tens Als Durchgangsnote, meistens auf dem schwachen Takttheil. 2tens Als Verzögerung, welche regelmässig vorbereitet und aufgelöst wird. 3tens Als *wesentliche* Note, welche, je nach Umständen, mit oder ohne Vorbereitung angeschlagen wird.

Hier Beispiele:



Il faut éviter toute succession de Secondes.

Man muss alle Secunden=Fortschreitungen vermeiden.

DE LA TIERCE MINEURE, DE LA TIERCE MAJEURE, de la TIERCE AUGMENTÉE et de la TIERCE DIMINUÉE.

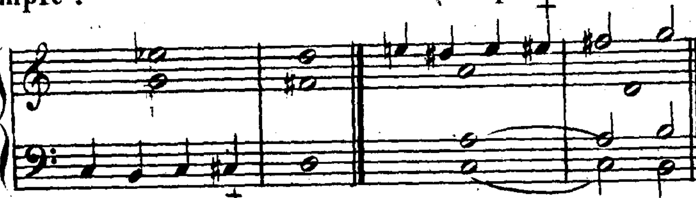
Il n'y a pas d'observation à faire sur la Tierce majeure et sur la Tierce mineure, sinon que la basse peut faire plusieurs de ces Tierces de suite avec une partie haute quelconque.

La Tierce diminuée et la Tierce augmentée ne s'emploient que comme note de passage sur le temps faible de la mesure, par exemple :

VON DER KLEINEN, GROSSEN, ÜBERMÄSSIGEN UND VERMINDERTEN TERZ.

Über die grosse und kleine Terz gibt es weiter nichts zu bemerken, als dass der Bass mehrere dieser Terzen nach einander mit irgend einer höheren Stimme machen darf.

Die verminderten und übermässigen Terzen werden nur als Durchgangsnoten auf den leichten Takttheilen gebraucht, zum Beispiel :



DE LA QUARTE DIMINUÉE, DE LA QUARTE JUSTE ET DE LA QUARTE AUGMENTÉE.

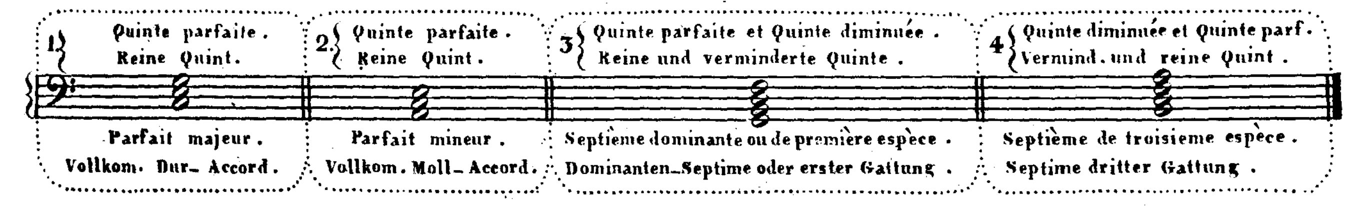
Commençons par la Quarte juste, comme le plus important de ces trois intervalles par rapport à la basse. La Quarte juste est le renversement de la Quinte parfaite : Par conséquent, tout accord dans lequel il y a une Quinte parfaite, (Ut-Sol p.e.) donne nécessairement une quarte juste, quand on met la Quinte (Sol) dans la Basse.

Il y a des accords qui ne contiennent qu'une Quinte parfaite; il y en a d'autres où l'on en trouve 2 simultanées. Les quatre accords suivans n'ont qu'une quinte parfaite.

VON DER VERMINDERTEN, REINEN UND ÜBERMÄSSIGEN QUART.

Beginnen wir mit der reinen Quart, als der wichtigsten dieser 3 Jntervalle in Bezug auf den Bass. Die reine Quart ist die Umkehrung der reinen Quinte : demnach gibt jeder Accord, in welchem sich eine reine Quinte befindet, (z.B. C-G,) nothwendigerweise eine reine Quart, wenn man die Quinte (das G) in den Bass setzt.

Es gibt Accorde, welche nur eine reine Quinte enthalten; dagegen gibt es andere, wo man deren 2 zusammen findet. Die 4 folgenden Accorde enthalten nur eine reine Quinte.



Les 2 accords suivans renferment 2 quintes parfaites:

Die 2 folgenden Accorde enthalten jeder 2 reine Quinten :

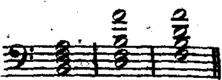


(*)

(*) Il n'y a pas de Quinte parfaite dans l'accord de Septième diminuée (c'est à dire dans l'accord de Neuvième mineure sans Basse fondamentale), par conséquent la Basse ne peut pas y faire une quarte juste. Quant à l'accord de Neuvième majeure [bass chord] il n'est pas renversable lorsqu'on l'emploie avec sa basse fondamentale (Sol) ; le LA ne peut se mettre dans la Basse, même en supprimant le SOL. Dans ce cas, on n'a que les renversements suivants :

où la Basse ne fait pas Quarte juste avec l'une des parties hautes. L'accord de Sixte augmentée n'étant pas renversable, la Basse ne peut également faire la Quarte juste.

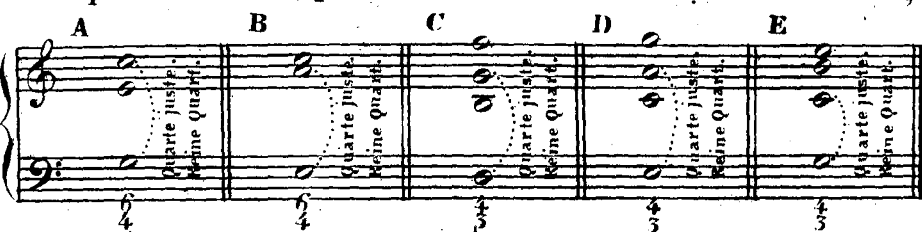
(*) Jm verminderten Septimen-Accorde, (das heisst, im kleinen Nonen-Accorde, der ohne seine Grundnote angeschlagen wird,) gibt es keine reine Quint, daher also auch der Bass keine reine Quart machen kann. Was den grossen Nonen-Accord betrifft: [bass chord] so ist er nicht umkehrbar, wenn man ihn mit seiner Fundamentalnote (G) anwendet; das A kann nicht dem Basse gegeben werden, selbst wenn man das G unterdrückt. Jn diesem Falle hat man nur folgende Umkehrungen :



wo der Bass keine reine Quart mit den Oberstimmen bildet. Da der übermässige Sext-Accord gleichfalls nicht umkehrbar ist, so kann der Bass eben so wenig eine reine Quart hervorbringen.

En employant dans leur second renversement les Numéros 1,2,3,5 et 6, la Basse fait des Quartes justes avec l'une des parties hautes, p.e.

Wenn man die Nummern 1,2,3,5 und 6 in ihrer zweiten Umkehrung anwendet, so macht der Bass reine Quarten mit einer der Oberstimmen, z.B.



En employant dans le troisième renversement, les accords numéro 4,5 et 6, la Basse fait également une Quarte juste avec l'une des parties hautes, par exemple :

Wenn man die Accorde Nº 4,5 und 6 in ihrer dritten Umkehrung anwendet, so macht der Bass ebenfalls mit einer der Oberstimmen eine reine Quart, z.B.



Il est évident, que dans les exemples précédens toutes les Quartes sont notes réelles, c'est à dire parties intégrantes de l'accord, et quoiqu'elles soient toutes justes, il existe une grande différence entr'elles : la Basse (même préparée) chiffrée $\frac{6}{4}$ et $\frac{4}{3}$ dans le deuxième renversement des Accords Numéro 1,2,3,5 et 6 peut devenir faible et même désagreable ;(*) c'est par cette raison qu'on évite (autant que possible) dans le contrepoint et dans le style rigoureux les exemples A,B,C,D et E. Mais la basse chiffrée $\frac{4}{2}$ (ou simplement 2) dans les exemples F,G,H, est toujours bonne quand elle est préparée et résolue comme dans les exemples suivans :

Es ist klar, dass in den vorstehenden Beispielen alle diese Quarten wesentliche Noten sind, das heisst, unerlässliche Bestandtheile des Accords ; und obwohl alle rein sind, so findet doch ein grosser Unterschied zwischen denselben statt : der Bass, der in der zweiten Umkehrung der Accorde in den Nummern 1,2,3,5 und 6 mit $\frac{6}{4}$, und $\frac{4}{3}$ beziffert wird, kann, (selbst vorbereitet,) sehr schwach und sogar unangenehm erscheinen ;(*) aus diesem Grunde ist's, dass man im Contrapunkt und im strengen Satze (so viel als möglich) die Beispiele A,B,C,D und E vermeidet. Aber der mit $\frac{4}{2}$ (oder nur mit 2) bezifferte Bass in den Beispielen F,G,H, ist stets gut, wenn er vorbereitet und aufgelöst wird, wie in den nachfolgenden Beispielen :

à 3 parties. — 3=stimmig — à 4 parties. — 4=stimmig

En principe, la Quarte juste employée à la Basse (comme dans les exemples précédens) est toujours bonne quand elle est la dissonnance de l'accord, et qu'elle est accompagnée par la note fondamentale. Dans le style moderne, on fait usage assez fréquemment de la quarte chiffrée $\frac{6}{4}$ et $\frac{4}{3}$; elle est bonne dans tous les cas suivans, où elle est préparée soit dans la Basse, soit dans l'une des parties hautes :

Dem Grundsatze nach, ist die, im Basse (wie in vorstehenden Beispielen) angewandte reine Quart stets gut, wenn sie die Dissonanz des Accords bildet, und wenn sie von der Grundnote des Accords begleitet wird. Jm modernen Style macht man von der, mit $\frac{6}{4}$ und $\frac{4}{3}$ bezifferten Quart häufigen Gebrauch ; sie ist in allen folgenden Fällen gut, wo sie entweder im Basse, oder in einer der Oberstimmen vorbereitet wird.

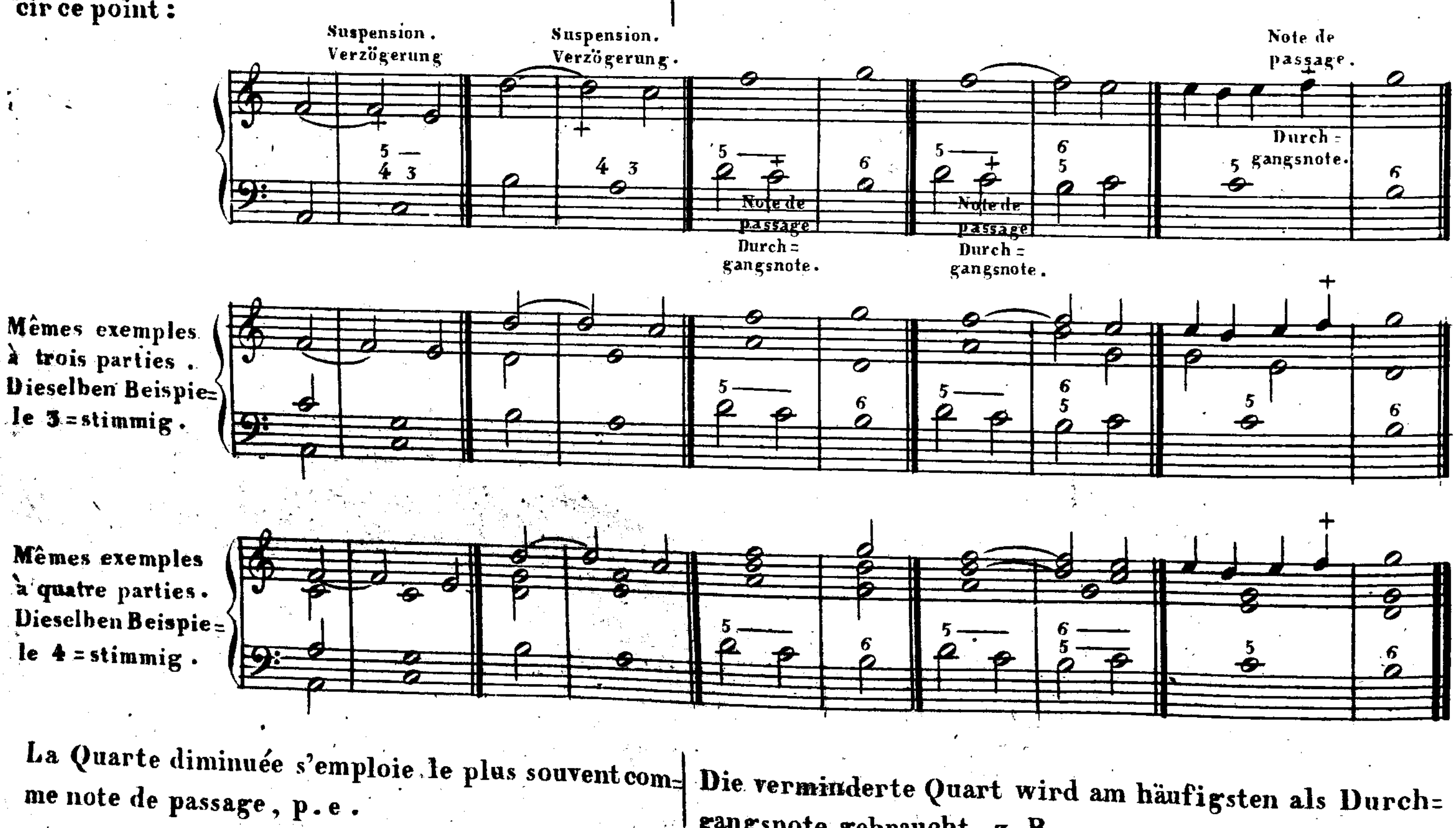
(*) Il est à remarquer que la Quarte juste ou consonnante, produit cet effet singulier ; tandis que la Quarte augmentée qui est dissonnante, n'a pas le même inconvénient ; la véritable cause de ce phénomène, est un secret que l'acoustique n'a encore pu découvrir.

(*) Es ist zu bemerken, dass die reine oder consonirende Quart diese sonderbare Wirkung hervorbringt ; während die übermässige, also dissonirende Quart diesen Übelstand nicht hat ; die eigentliche Ursache dieser Erscheinung ist ein Geheimniss, welches die Akustik bis jetzt noch nicht hat entdecken können.



Après avoir montré de quelle manière on peut employer la Quarte juste comme note réelle, il nous reste encore à faire connaitre sous quelles conditions on peut en faire usage comme note accidentelle, c'est à dire comme suspension ou comme note de passage. Les exemples suivans sont suffisans pour éclaircir ce point:

Nachdem wir gezeigt haben, wie man die Quart als wesentliche Note anwenden kann, bleibt uns noch zu bemerken, unter welchen Bedingungen man von ihr als zufälliger Note, das heisst als Verzögerungs- oder Durchgangsnote Gebrauch machen darf. Folgende Beispiele reichen hin, dieses klar zu machen:

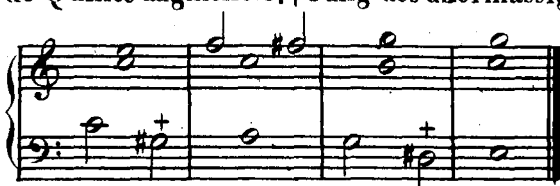


La Quarte diminuée s'emploie le plus souvent comme note de passage, p. e.

Die verminderte Quart wird am häufigsten als Durchgangsnote gebraucht, z. B.

On en fait usage quelquefois aussi dans le second renversement de l'accord de Quinte augmentée:

Manchmal wendet man sie auch in der zweiten Umkehrung des übermässigen Quint = Accords an :



On peut employer la Quarte augmentée 1º Comme note réelle, préparée dans la Basse et quelquefois sans préparation. 2º Comme note de passage. 3º Comme Suspension, mais très rarement.

Die übermässige Quart kann man anwenden: 1tens als wesentliche Note; bisweilen im Basse vorbereitet und bisweilen ohne Vorbereitung. 2tens Als Durchgangsnote; 3tens als Verzögerung, aber sehr selten.

1º Comme note réelle.
1tens Als wesentliche Note.

2º Comme note de passage.
2tens Als Durchgangsnote.

ou dans Allegro assai.
oder im Allegro assai.

3º Comme Suspension.
3tens Als Verzögerung.

Suspens: Verzög:

Voici les mêmes exemples à 3 et à 4 parties.
Hier dieselben Beispiele 3 = und 4 = stimmig.

La Basse ne peut faire deux Quartes de suite, que sous les conditions suivantes:
1º Il faut que la seconde Quarte soit Quarte augmentée.
2º L'harmonie doit être à plus de deux parties.
3º La Basse doit descendre d'une Seconde majeure pour arriver à la deuxième Quarte. P.e.

Der Bass kann 2 nacheinanderfolgende Quarten nur unter folgenden Bedingungen machen:
1tens Die zweite Quart muss eine übermässige seyn.
2tens Die Harmonie muss mehr als 2 = stimmig seyn.
3tens Der Bass muss um eine grosse Secunde abwärts gehen, um zur zweiten Quart zu gelangen. Z. B.



Remarque. La Quarte diminuée, juste ou augmentée, peut se frapper sans aucune *Preparation* quand on l'emploie comme *Appoggiature* (Note de goût) dans le chant, et surtout dans la partie supérieure, p.e.

Anmerkung. Die verminderte, reine, oder übermässige Quart kann *ohne alle Vorbereitung* angeschlagen werden, wenn man sie als *Vorschlag* (Geschmacksnote, *Appoggiatura*,) im Gesang, und besonders in der Oberstime anwendet, z.B.



DE LA QUINTE DIMINUÉE, DE LA QUINTE PARFAITE, ET DE LA QUINTE AUGMENTÉE.

La Quinte diminuée s'emploie comme note réelle (préparée et non préparée) et comme note de passage :

VON DER VERMINDERTEN, REINEN UND ÜBERMÄSSIGEN QUINTE.

Die verminderte Quinte wird (mit und ohne Vorbereitung) sowohl als wesentliche, wie als durchgehende Note angewendet :

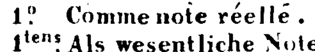


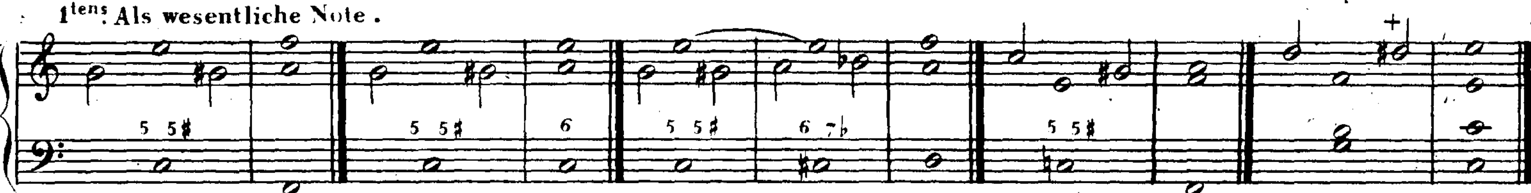
Il n'y a pas d'observation à faire sur la Quinte parfaite, sauf qu'il ne faut pas en faire deux de suite par mouvement semblable ; et encore y a-t-il quelquefois des exceptions à cette règle dans le style moderne. Dans ce style, on tolère aussi une succession de Quintes parfaites par mouvement contraire.

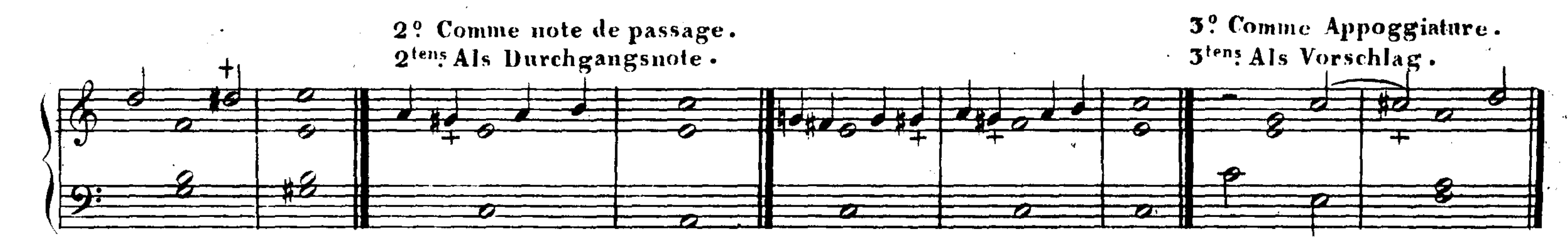
Über die reine Quinte ist keine Bemerkung zu machen, ausgenommen dass man nicht zwei nach einander in gerader Bewegung machen darf; und selbst bei dieser Regel finden im modernen Style bisweilen Ausnahmen statt. Jn diesem Style duldet man auch eine Fortschreitung von reinen Quinten in widriger Bewegung.

La Quinte augmentée peut toujours avoir lieu lorsqu'elle est *précédée* par la Quinte parfaite : elle est surtout en usage comme note de passage et comme *Appoggiature :*

Die übermassige Quinte kann jedesmal statt finden, wenn ihr die reine Quinte *vorangeht ;* vorzüglich gebraucht man sie als Durchgangsnote und als Vorschlag (oder Verzierung :)





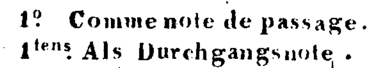


De la SIXTE DIMINUÉE, de la SIXTE MINEURE, de la SIXTE MAJEURE et de la SIXTE AUGMENTÉE.

VON DER VERMINDERTEN, KLEINEN, GROSSEN UND ÜBERMÄSSIGEN SEXT.

La Sixte diminuée n'est pas usitée ; cependant on peut l'employer (quoique fort rarement) comme note de passage, ou comme *Appoggiature*, p. e.

Die verminderte Sext ist nicht gebräuchlich ; indessen kann man sie (wiewohl äusserst selten), als durchgehende, oder als Vorschlags-Note anwenden, z. B.





Il n'y a pas d'observation à faire sur la Sixte mineure et sur la Sixte majeure.

La Sixte augmentée s'emploie fréquemment dans le style moderne. Elle est bonne dans tous les exemples suivants :

Über die kleine und grosse Sext ist keine Bemerkung zu machen.

Die übermässige Sext wird im modernen Style häufig gebraucht. Sie ist in allen folgenden Beispielen gut :

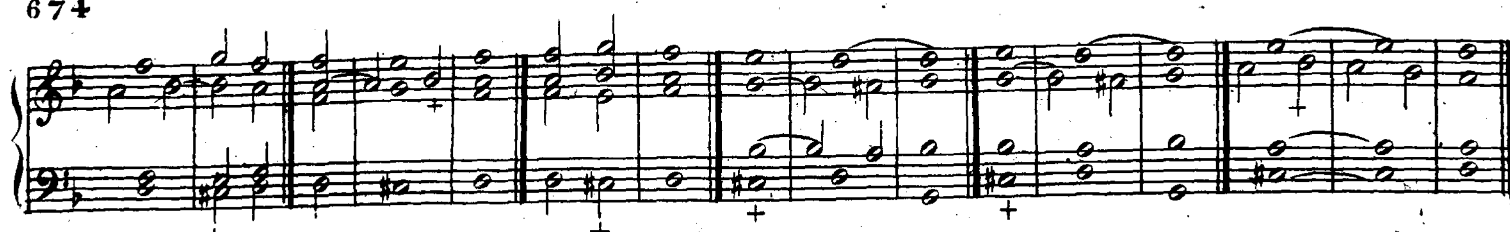


DE LA SEPTIÈME DIMINUÉE, DE LA SEPTIÈME MINEURE, ET DE LA SEPTIÈME MAJEURE.

VON DER VERMINDERTEN, KLEINEN UND GROSSEN SEPTIME.

De nos jours, on fait grand usage de la septième diminuée, en la traitant comme note réelle et comme note accidentelle, préparée et non préparée. Par exemple :

Heutzutage macht man von der verminderten Septime sehr häufigen Gebrauch, indem man sie als wesentliche, so wie als zufällige Note, mit und ohne Vorbereitung behandelt, z. B.



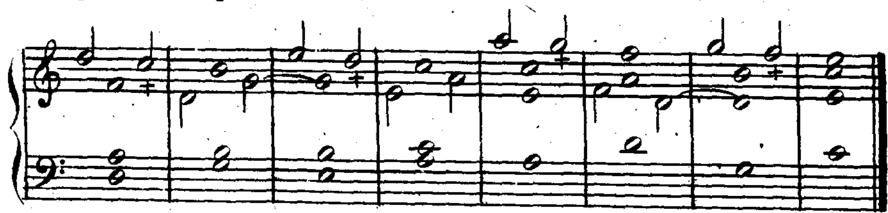
La Septième mineure se prépare toujours dans les accords de Septième, de seconde et troisième espèce. On la frappe fréquemment sans préparation : 1º Dans la Septième dominante (surtout lorsqu'on reste dans le ton); 2º dans les accords de Neuvième majeure et de Neuvième mineure, p.e.

Die kleine Septime wird in den Septimenaccorden der 2ten und 3ten Klasse stets vorbereitet. Dagegen schlägt man sie häufig ohne Vorbereitung an : 1tens im Dominanten-Sept-Accord, (besonders wenn man in der Tonart verbleibt,) 2tens im grossen und im kleinen Nonen-Accord, z. B.



Elle est toujours bonne sans préparation lorsqu'on l'emploie comme dans l'exemple suivant, où elle est traitée en note de passage : p.e.

Sie ist immer gut ohne Vorbereitung, wenn man sie, (wie im folgenden Beispiele,) als Durchgangsnote behandelt : z. B.



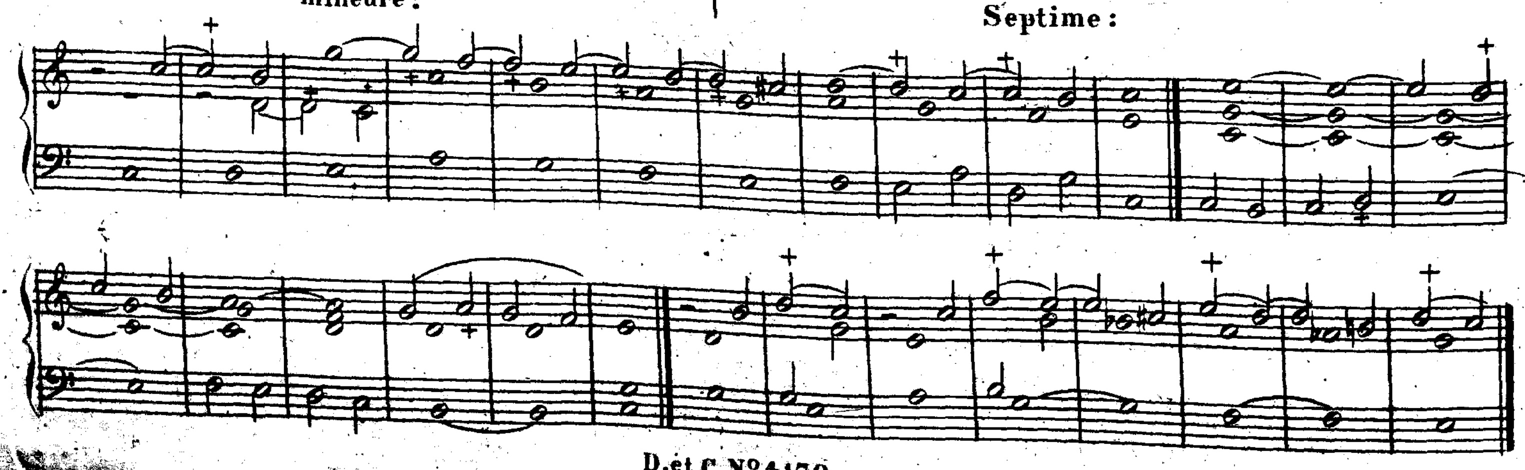
On fait aussi beaucoup usage de la Septième mineure comme *Appoggiature* et comme Suspension :

Auch gebraucht man die kleine Septime oft als *Vorschlag (Appoggiature)* und als Verzögerung.



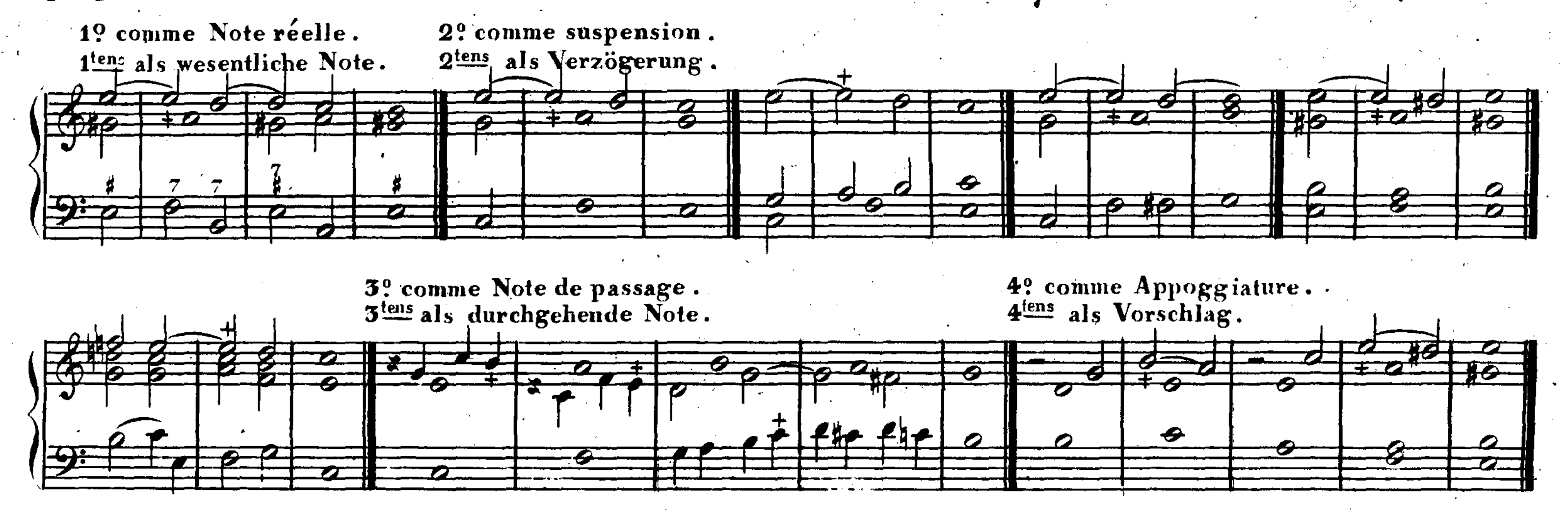
Autres exemples sur l'emploi de la Septième mineure :

Andere Beispiele über den Gebrauch der kleinen Septime :



Quand la Septième majeure (qui est une dissonance forte) n'est pas employée comme note de passage, ou comme *Appoggiature*, elle doit être *toujours* préparée :

Wenn die *grosse* Septime, (welche eine starke Dissonanz ist) nicht als Durchgangsnote, oder als Vorschlag angewendet wird, so muss sie *immer* vorbereitet werden:



DE L'OCTAVE.

Il n'y a pas d'observation à faire sur l'octave, sauf qu'il ne faut pas en faire plusieurs de suite par mouvement semblable dans l'harmonie à deux jusqu'à huit parties réelles. Mais on peut doubler une partie en unisson ou à l'octave lorsqu'on le juge à propos, sur tout dans la musique libre.

On fait assez fréquemment (dans le style moderne) deux octaves de suite, par mouvement contraire dans l'harmonie à plus de trois parties.

VON DER OCTAVE.

Über die Octave ist nichts zu bemerken, als dass man deren mehrere nach einander in gerader Bewegung nirgends und in keiner Harmonie, (von der 2=stimmigen bis zur wesentlich 8=stimmigen gerechnet,) machen darf. Aber dagegen kann man beliebig eine Stimme im Unison oder in der Octave verdoppeln, besonders im freien Styl.

Man macht (im modernen Style) häufig zwei nacheinander folgende Octaven in widriger Bewegung, in der mehr als 3=stimmigen Harmonie.

DE LA NEUVIÈME MAJEURE ET DE LA NEUVIÈME MINEURE.

La Neuvième diffère de la Seconde, en ce que la première doit être éloignée de la Basse au moins à la distance d'une Neuvième.

On fait usage de la Neuvième, dans les accords de Neuvième majeure et de Neuvième mineure, puis en employant cet intervalle comme suspension. Les deux accords de Neuvième se frappant presque toujours sans préparation. On les place sur la dominante du ton, en les résolvant sur la Tonique. La Neuvième, traitée en Suspension, s'emploie sur tous les dégrés de l'echelle; mais il faut au moins qu'elle soit accompagnée par la Tierce :

VON DER GROSSEN UND KLEINEN NONE.

Die None unterscheidet sich von der Secunde dadurch, dass die erste vom Basse um wenigstens neun Töne entfernt seyn muss.

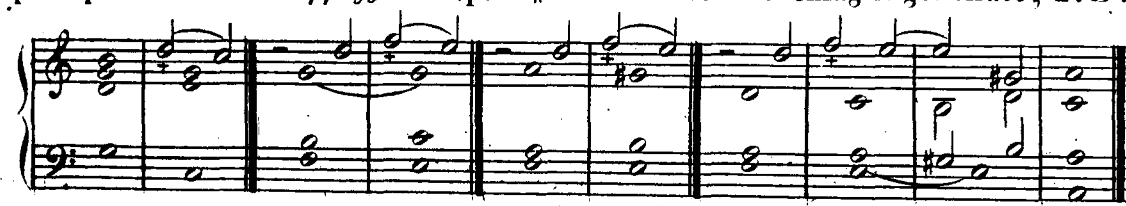
Man gebraucht die None in dem kleinen und grossen Nonenaccord, ferner indem man dieses Jntervall als Verzögerung anwendet. Beide Nonenaccorde werden meistens ohne Vorbereitung angeschlagen. Sie haben ihren Sitz auf der Dominante der Tonart, indem man sie in die Tonika auflöst. Die None als Verzögerung, wird auf allen Stufen der Tonleiter angebracht; aber sie muss wenigstens von der Terz begleitet seyn:

1º comme Note réelle.(*) 2º comme Suspension.
1tens als wesentliche Note.(*) 2tens als Verzögerung.



L'intervalle de la Neuvième (tant majeure que mineure) se pratique aussi comme *Appoggiature*, p.e.

Das Intervall der (sowohl kleinen als grossen) None wird auch als Vorschlag angewendet, z. B.



Lorsqu'on emploie ces exemples il est bon que l'harmonie soit *complette* autant que possible, surtout quand l'appoggiature est *Neuvième mineure*.

Beim Gebrauch dieser Beispiele ist es gut, weñ die Harmonie möglichst *vollständig* ist, besonders wenn der Vorschlag eine *kleine None* ist.

REMARQUE PARTICULIÈRE.

On ne double pas la note de la basse quand cette note est *dissonnance* ou *Note sensible*, surtout en attaquant l'accord. Cela ne peut se faire que passagèrement et en *faveur du chant*, comme dans l'exemple suivant, où la Sensible *Si* et la Dissonnance *Fa* sont accidentellement doublées:

BESONDERE BEMERKUNG.

Wenn die Bassnote eine *dissonirende*, oder die *empfindsame Note* (7te grosse Stufe der Tonleiter) ist, so darf sie nicht verdoppelt werden, besonders beim freien Anschlag des Accords. Nur durchgehend, und *zu Gunsten des Gesanges* dürfte dieses geschehen, wie im folgenden Beispiele, wo die Empfindsame (das *H*) u. die Dissonanz (das F) zufällig verdoppelt erscheinen:



Tous les intervalles sont bons comme *Note de passage*; ils le sont également lorsque la Basse fait *Pédale*, pourvu que du reste l'harmonie soit *correcte* et *pure* entre les autres parties.

Alle Intervalle sind gut *als Durchgangsnoten*, eben so sind sie es, wenn der Bass einen *Orgelpunkt* macht; vorausgesetzt, dass die übrige Harmonie in den gegenseitigen Stimmen *rein* und *richtig* sey.

NOTICE SUR LA MANIÈRE DE TRANSPOSER SANS MODULER.

Il existe plusieurs manières de transposer. Il

BEMERKUNG ÜBER DAS TRANSPONIREN. OHNE MODULATION.

Es gibt verschiedene Arten zu transponiren, (aus einer

(*) Dans l'accord de Neuvième majeure, la Neuvième (le LA) se met dans la partie superieure.

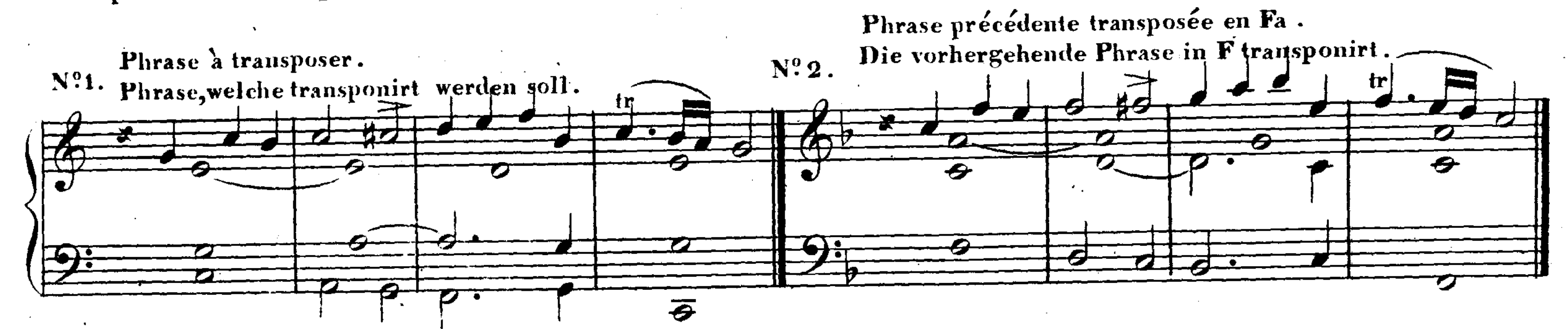
(*) Im grossen Nonen=Accord wird die None (das A) in die Oberstimme gesetzt.

est important, surtout pour la fugue et les différentes espèces de Contrepoints, de les bien connaitre toutes; les voici :

1º On transpose d'un ton à l'autre, *Note* pour *Note*, *Accord* pour *Accord*, et sans changement de mode, c'est à dire de *majeur* en *majeur*. Cette transposition est la plus vulgaire.

Tonart in eine andere versetzen). Es ist wichtig, besonders in Rücksicht auf die Fuge, und die verschiedenen Arten des Contrapunkts, alle wohl zu kennen; nähmlich:

1tens Man transponirt aus einem Ton in einen andern, *Note für Note*, *Accord für Accord*, und ohne die Tonart (*dur* oder *moll*) zu verändern. Diese Versetzungsart ist die gewöhnlichste.



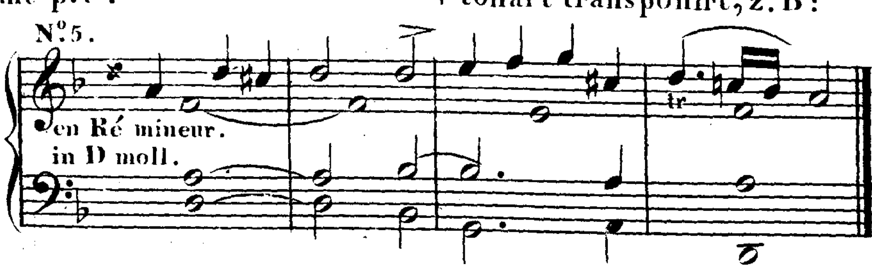
Il arrive seulement quelquefois, que le compositeur dispose autrement les parties dans cette transposition, en les rapprochant davantage, ou en les éloignant plus ou moins, ou bien même en renversant les parties hautes (lorsque cela est possible), comme par exemple:

Nur geschieht es bisweilen, dass der Tonsetzer mit den einzelnen Stimmen in dieser Versetzung anders verfügt, indem er sie näher zusammenrückt, oder mehr und minder von einander entfernt, oder auch wohl, dass er, (wenn dieses möglich ist,) die höheren Stimmen umkehrt, wie zum Beispiel:



2º On transpose du majeur au mineur et vice versa. Lorsqu'en transposant, on change ainsi de mode, il arrive par fois que le compositeur est obligé de faire de légers changemens à son harmonie, pour l'approprier au ton mineur quand il y transpose une phrase majeure, comme p. e :

2tens Man transponirt aus *dur* nach *moll* und umgekehrt. Wenn man auf diese Art die Tonart wechselt, so ereignet es sich zuweilen, dass der Tonsetzer genöthigt wird, kleine Änderungen in seiner Harmonie vorzunehmen, um sie der Molltonart anzueignen, wenn er aus einer Durtonart transponirt, z. B:

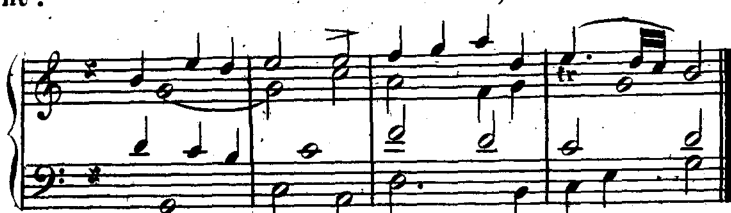


3º La troisième manière de transposer (dont il s'agit ici particulièrement) est, de répéter ou de reproduire une phrase sur *d'autres degrés* du *même* ton, sans moduler, ou bien en ne modulant qu'*acciden=*

3tens Die dritte Art zu transponiren, (um welche es sich hier vorzüglich handelt,) ist, eine Phrase *auf andern Stufen derselben Tonart* zu wiederhohlen oder wiederzugeben, und zwar *ohne alle Modulationen*; (es müssten denn

tellement. Voici le chant précédent du N° 1, reproduit ici une tierce plus haut tout en restant en Ut majeur; et comme l'harmonie du N° 1 ne peut pas servir à cette transposition, il faut par conséquent la concevoir autrement :

nur *zufällige* seyn.) Hier folgt der in N° 1 angeführte Gesang, um eine Terz höher wiederhohlt, übrigens ohne aus der Tonart C dur herauszutreten; und da die in N° 1 angewandte Harmonie zu dieser Versetzung nicht dienen kann, so muss sie also anders gesetzt seyn :



Mais il y a des cas, où (en transposant sans moduler) le chant et l'harmonie restent semblables, comme dans l'exemple suivant, où l'un et l'autre se trouvent sur trois dégrés différens d'Ut majeur, sans sortir de ce ton :

Aber es gibt Fälle, wo (beim Transponiren ohne Modulation), sowohl der Gesang als die Harmonie dieselben bleiben, wie in folgendem Beispiele, wo der eine und die andere um 3 verschiedene Stufen von C dur entfernt sind, ohne aus dieser Tonart zu treten :



Voici un autre exemple dans lequel le chant se trouve sur quatre dégrés différens d'Ut majeur, mais chaque fois accompagné d'une autre manière :

Hier ist ein anderes Beispiel, in welchem der Gesang um 4 Stufen von C dur entfernt ist, aber jedesmal auf eine andere Art accompagnirt wird :



L'harmonie, dans l'exemple précédent, fait à la fin une modulation accidentelle en La mineur; cette sorte de modulation passagère peut avoir lieu dans le courant de cette transposition, dès que le chant s'y prête naturellement, et que le compositeur le juge à propos. Il est clair qu'il ne faut pas user de ce moyen de transposer dès que le chant, ou l'harmonie, ou les deux à la fois s'y opposent. Cette troisième sorte de transposition a été souvent employée dans les ouvrages de nos compositeurs célèbres, et malgré cela on ne l'a jamais indiquée dans les traités.

Jn vorstehendem Beispiele macht zuletzt die Harmonie eine zufällige Modulation nach A moll; diese Art von vorübergehender Modulation kann im Laufe dieser Transposition statt finden, wenn sich der Gesang hiezu natürlich fügt, und der Tonsetzer es wohl angebracht findet. Es ist klar, dass man sich dieses Mittels nicht in solchen Fällen bedienen darf, wenn der Gesang, oder die Harmonie, (oder beide zusammen,) demselben widerstreben. Diese dritte Art zu transponiren ist in den Werken unserer berühmten Tonsetzer oft angewendet worden und demungeachtet hat man sie in den Lehrbüchern bisher noch nie angezeigt.

VI.

NOUVELLE THÉORIE DE LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONNANS D'APRÈS LE SYSTÈME MODERNE.

Un accord dissonnant a toujours une résolution naturelle, mais outre cette résolution, il peut en avoir beaucoup d'autres, qui sont autant d'exceptions. Quel est donc le principe d'après lequel ces exceptions peuvent avoir lieu? c'est un point sur lequel tous les traités gardent le silence. Comme il est très important de connaitre parfaitement ce principe, nous allons, dans cet article, le poser et le développer.

Dans un accord dissònnant, toutes les notes ne sont pas dissonnantes; il y en a une ou deux, les autres sont consonnantes. Il est indispensable, pour la clarté de cet article, de savoir au juste quelle est, ou quelles sont les notes dissonnantes dans chaque accord, parceque c'est à ces notes en particulier que s'appliquent toutes les remarques que nous ferons. Nous allons indiquer les notes dissonnantes dans chaque accord dissonnant.

RÈGLE GÉNÉRALE.

Une note est dissonnante dans un accord dès qu'elle dissonne avec la note fondamentale (Basse fondamentale) de ce même accord.

1er Accord dissonnant, ou accord diminué: (une seule note dissonnante:) . . . . . . La dissonnance de cet accord est ***Fa*** parceque le ***Fa*** dissonne avec le ***Si***, Basse fondamentale de l'accord.

2e Accord dissonnant, ou accord de Septième de 1re espèce, ou Septième dominante: (une seule note dissonnante.) La fondamentale est ***Sol***, et le ***Fa*** est par conséquent la dissonnance.

3e Accord dissonnant, ou Accord de Septième de 2me espèce: (une seule note dissonnante). La fondamentale est ***Sol***, la dissonnance est ***Fa***.

4e Accord dissonnant, ou Accord de Septième de 3me espèce: (2 notes dissonnantes). La fondamentale est ***Sol***, les dissonnances sont ***Ré*** et ***Fa***.

VI.

NEUES LEHRSYSTEM VON DER AUFLÖSUNG DER DISSONIRENDEN ACCORDE IM MODERNEN STYLE.

Ein dissonirender Accord hat stets eine natürliche Auflösung; aber ausser dieser, kann er deren noch viele andere haben, welche eben so viele Ausnahmen bilden. Welches ist demnach der Grundsatz, nach welchem diese Ausnahmen statt finden können? Diess ist ein Punkt, welchen alle Lehrbücher mit Stillschweigen übergehen. Da aber die genaue Kenntniss dieses Grundsatzes äusserst wichtig ist, so wollen wir ihn in diesem Artikel feststellen und entwickeln.

Jn einem dissonirenden Accorde sind nicht alle Noten dissonirend; es gibt deren eine oder zwei; die andern sind Consonanzen. Es ist unerlässlich zur Verständlichkeit dieses Abschnittes, genau zu wissen, welche Note oder Noten in jedem Accorde die dissonirenden sind, weil alle die Bemerkungen, welche wir hier machen wollen, besonders und ausschliessend diese Noten betreffen. Wir werden nun die, in jedem dissonirenden Accorde befindlichen dissonirenden Noten anzeigen.

ALLGEMEINE REGEL.

Dissonirend ist eine Note in einem Accorde, sobald sie mit der Grund- (Fundamental-)-Note dieses selben Accords dissonirt.

1ter Dissonirender Accord; oder verminderter Dreiklang: (enthält nur eine dissonirende Note.) Die Dissonanz dieses Accords ist ***F***, weil ***F*** mit dem ***H*** (welches die Grundnote des Accords ist,) dissonirt.

2ter Dissonirender Accord; oder Sept-Accord erster Gattung; oder Dominanten-Sept-Accord: (enthält nur eine dissonirende Note.) Die Fundamentalnote ist ***G***, also ist das ***F*** die Dissonanz.

3ter Dissonirender Accord; oder Sept-Accord 2ter Gattung: (nur eine dissonirende Note), Fundamentalnote ***G***, Dissonanz ***F***.

4ter Dissonirender Accord; oder Sept-Accord 3ter Gattung: (enthält zwei dissonirende Noten.) Fundamentalnote ***G***; die Dissonanzen sind ***Des*** und ***F***.

5.e Accord dissonnant, ou Accord de Septième de 4.me espèce, ou Septième majeure: (une seule note dissonnante). La fondamentale est *Sol*, la dissonnance est *Fa ♯*. (*)

6.e Accord dissonnant, ou Accord de Neuvième majeure: (deux notes dissonnantes) La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Fa* et *La*.

7.e Accord dissonnant, ou Accord de Neuvième mineure: (deux notes dissonnantes) La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Fa* et *La♭*.

8.e Accord dissonnant, ou Accord de Quinte augmentée: (une seule note dissonnante) La fondamentale est *Sol*, la dissonnance est *Ré♯*.

9.e Accord dissonnant, ou Accord de Quinte augmentée avec Septième mineure: (deux notes dissonnantes,) La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Ré♯* et *Fa♮*.

10.e Accord dissonnant, ou Accord de Sixte augmentée: (trois notes dissonnantes par rapport à la basse fondamentale, qui est supposée) La note fondamentale de cet accord est *Sol*, ainsi que nous l'avons démontré dans notre cours d'harmonie pratique. Les notes dissonnantes sont par conséquent *Ré♭*, *Fa* et *La♭*. Au reste, chacune de ces 3 notes dissonne avec le *Si♮*, seule consonnance de l'accord.

11.e Accord dissonnant, ou accord de Quarte et Sixte augmentées: (deux notes dissonnantes), La fondamentale est *Sol*, les dissonnances sont *Ré♭* et *Fa*.

On ne peut faire usage d'une note dissonnante dans une bonne harmonie, que sous les conditions suivantes:

5.ter Dissonirender Accord; oder Sept=Accord 4.ter Gattung, oder grosser Sept=Accord: (nur eine dissonirende Note enthaltend.) Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanz ist *Fis*. (*)

6.ter Dissonirender Accord; oder grosser Nonen=Accord: (zwei dissonirende Noten;) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanzen sind *F* und *A*.



7.ter Dissonirender Accord, oder kleiner Nonen=Accord: (zwei dissonirende Noten;) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanzen sind *F* und *As*.

8.ter Dissonirender Accord; oder übermässiger Quint=Accord: (nur eine dissonirende Note,) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanz ist *Dis*.

9.ter Dissonirender Accord; oder Accord der übermässigen Quinte mit der kleinen Septime; (2 dissonirende Noten.) Fundamentalnote ist *G*, die 2 dissonirenden sind *Dis* und *F*.

10.ter Dissonirender Accord; oder übermässiger Sext=Accord; (enthält 3 dissonirende Noten in Rücksicht auf den Fundamental=Bass, welchen man sich hinzudenken muss,) Die Fundamentalnote dieses Accords ist *G*, wie wir in unserer Generalbasslehre bewiesen haben. Demnach sind *Des*, *F* und *As* die dissonirenden Noten. Übrigens dissonirt jede dieser drei Noten mit dem H, welches die einzige Consonanz des Accords ist.

11.ter Dissonirender Accord; oder übermässiger Quart=Sext=Accord: (mit zwei dissonirenden Noten,) Die Fundamentalnote ist *G*, die Dissonanzen sind *Des* und *F*.

Jn einer reinen Harmonie kann man von einer Dissonanz nur unter folgenden Bedingungen Gebrauch machen:

(*) HAYDN a employé cet accord en haussant sa quinte accidentellement d'un demi_ton. Voyez la troisième mesure de l'exemple suivant:

(*) HAYDN hat diesen Accord angewendet, indem er seine Quinte durchgehend um einen halben Ton erhöhte. Man sehe den 3.ten Takt des folgenden Beyspiels:



Cette note ainsi altérée, devient necessairement une nouvelle dissonnance, qu'il faut résoudre en montant d'un demi_ton.

Diese, solchergestalt veränderte Note, wird nothwendig zu einer neuen Dissonanz, welche man um einen halben Ton aufwärts auflösen muss.

1° Lorsqu'elle se résout immédiatement, n'importe l'accord sur lequel la résolution se fasse; dans ce cas la dissonnance descend presque toujours d'un demi-ton. (*)

2° Lorsqu'elle redevient consonnance (sans changer de place) par le choix de l'accord suivant.

3° Lorsqu'elle reste dissonnance dans l'accord suivant (sans changer de place) pour se résoudre plus tard.

4° Lorsqu'elle saute d'une partie à l'autre pour faire sa résolution dans celle-ci; dans ce cas il faut qu'elle puisse se frapper sans préparation.

5° Lorsqu'elle s'emploie mélodiquement, ou dans un accord brisé, où elle peut rester souvent sans résolution.

Nous allons éclaircir ces cinq points:

1° Un accord dissonnant se résout régulièrement (selon la loi naturelle) lorsque sa basse fondamentale fait avec celle de l'accord suivant, une quinte inférieure, qui est presque toujours Quinte parfaite, p.e. Quand cette condition n'est pas observée, on fait une exception dans l'enchainement des accords, p.e. Mais la note dissonnante, qui est *Fa* dans le premier accord, descend sur le *Mi* du second, en se résolvant dans les deux exemples, et fait par conséquent sa résolution régulière. Il résulte de là, qu'on peut résoudre un accord dissonnant par exception, tandis que sa note dissonnante fait une résolution régulière. Cette remarque importante nous donne occasion de poser la règle suivante, qui est d'un grand intérêt pour la pratique:

RÈGLE GÉNÉRALE.

Un accord dissonnant peut se résoudre par exception de différentes manières, pourvu que sa note dissonnante se résolve régulièrement.

1tens Wenn sie sich sogleich und unmittelbar auflöst, ohne Rücksicht auf den Accord, in welchen die Auflösung übergeht; in diesem Falle geht die Dissonanz fast immer um einen halben Ton abwärts. (*)

2tens Wenn sie, (ohne ihren Platz zu verändern,) bloss durch die Wahl des nachfolgenden Accords zur Consonanz wird.

3tens Weñ sie, (ohne ihren Platz zu ändern,) auch im nächsten Accorde Dissonanz bleibt, um sich erst später aufzulösen.

4tens Wenn sie von einer Stimme zur andern springt, um sich in dieser aufzulösen; in diesem Falle muss man sie ohne Vorbereitung anschlagen können.

5tens Wenn sie melodisch, oder in einem gebrochenen Accorde angebracht wird, wo sie oft ohne Auflösung bleiben kann.

Wir werden diese fünf Punkte näher untersuchen:

1tens Ein Accord löst sich, (nach dem Naturgesetz,) regelmässig auf, wenn sein Fundamentalbass mit jenem des nächstfolgenden Accords eine Unterquinte bildet; welche fast immer auch eine reine Quinte ist. z.B. Wenn diese Bedingung nicht beobachtet wird, so macht man in der Accordenverkettung eine Ausnahme, z.B. Aber die dissonirende Note, welche hier das *F* im ersten Accorde ist, geht bei ihrer Auflösung in beiden Beispielen auf das *E* herab, und macht daher ihre Auflösung auf eine regelmässige Weise. Hieraus ergibt sich, dass man einen dissonirenden Accord nach Ausnahmen auflösen kann, während seine dissonirende Note sich nach der Regel auflöst. Diese wichtige Bemerkung gibt uns Veranlassung, folgende für die Ausübung sehr nützliche Regel festzustellen:

ALLGEMEINE REGEL.

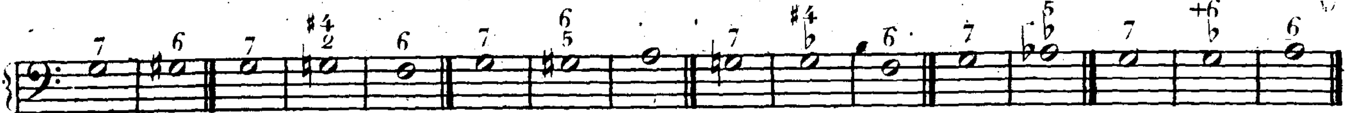
Ein dissonirender Accord kann sich nach verschiedenen Ausnahms-Arten auflösen, vorausgesetzt, dass seine dissonirende Note selber sich auf regelmässige Art auflöst.

(*) Dans les deux accords de Quinte augmentée, (N° 8 et 9) la note altérée (la Quinte augmentée) doit toujours se résoudre en montant. Dans l'accord de Quinte diminuée N° 1, la note dissonnante peut monter ou descendre selon les cas.

(*) In den 2 Accorden mit der übermässigen Quinte (N° 8 und 9) ist die, durch Versetzzeichen geänderte Note, (die übermässige Quinte) stets aufwärts aufzulösen. In dem Accorde mit der verminderten Quinte (N° 1.) kann die Dissonanz, nach Umständen, auf oder abwärts steigen.

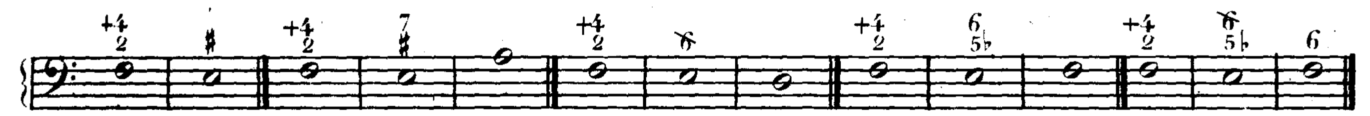
D'après ce principe, la Septième dominante peut avoir toutes les résolutions suivantes, parce-que la note dissonnante *Fa*, y peut et doit descendre toujours sur le *Mi* en se solvant :

Nach diesem Grundsatze kann die Dominanten-Septime alle folgenden Auflösungen haben, weil die dissonirende Note (das *F*) hier stets bei seiner Auflösung auf das *E* abwärts steigen kann und muss :



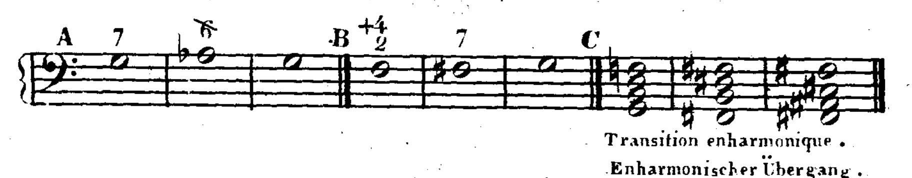
Cette règle est également applicable lorsque la note dissonnante de cet accord se trouve dans la Basse, p.e.

Diese Regel ist gleichmässig anwendbar, weñ die dissonirende Note dieses Accords sich im Basse befindet; z.B.



A cette règle il y a peu d'exceptions ; les meilleures sont les suivantes, où la note dissonnante *Fa*, monte d'un demi-ton en se résolvant :

Diese Regel hat wenige Ausnahmen ; folgende sind die bessten, wo die dissonirende Note (*F*) bei ihrer Auflösung um einen halben Ton aufwärts steigt :



On peut ajouter à ces trois exceptions la suivante, où l'*Ut* et le *Mi* (deux notes dissonnantes dans le premier accord) au lieu de descendre, montent d'un demi-ton en se résolvant :

Diesen drei Ausnahmen kann man noch folgende beifügen, wo das *C* und *Es*, (zwei dissonirende Noten im ersten Accord,) anstatt abwärts zu gehen, um einen halben Ton bei ihrer Auflösung aufwärts steigen :



Dans une succession ascendante de Septièmes diminuées, on peut également résoudre les dissonnances en montant.

Dans les 4 exemples précédents (A, B, C, D,) la dissonnance ne monte que d'un demi-ton en se résolvant par exception; mais on fait quelquefois aussi monter irrégulièrement la dissonnance d'un ton entier, comme dans l'exemple suivant :

Jn einer aufwärts gehenden Fortschreitung von verminderten Septimen kann man ebenfalls die Dissonanzen aufwärts gehend auflösen.

Jn den 4 vorhergehenden Beispielen (A, B, C, D,) steigt die Dissonanz nur um einen halben Ton, indem sie sich ausnahmsweise auflöst ; aber bisweilen lässt man, unregelmässig, die Dissonanz um einen ganzen Ton aufwärts gehen, wie in folgendem Beispiele :



Cette licence peut se tolérer lorsque la Basse

Diese Lizenz (Freiheit) kann geduldet werden, wenn

frappe la note sur laquelle devrait se résoudre la note dissonante s'il n'y avait pas d'exception. Cette note dans la Basse produit l'effet d'un *Mi* doublé à l'octave, par exemple :

der Bass diejenige Note anschlägt, in welche sich die dissonirende Note auflösen müsste, wenn keine Ausnahme statt fände. Diese Note im Basse bringt die Wirkung eines, in der Octave verdoppelten *E* hervor; z.B.

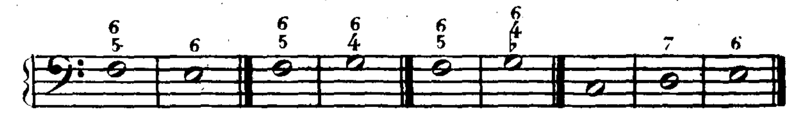


Il ne faut pas abuser de cette licence, ni en user dans d'autres cas.

Man darf aber diese Lizenz weder missbrauchen, noch in andern Fällen anwenden.

2º Une note dissonante peut, sans changer de place, devenir consonnante, bien que l'accord soit changé, par exemple :

2tens Eine dissonirende Note kann, ohne ihren Platz zu verändern, zur consonirenden werden, wenn auch der ganze Accord verändert wird; z.B:

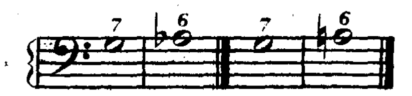


La note dissonnante *Ut*, dans le premier accord, devient Consonnance dans le second.

Die dissonirende Note *(C)* im ersten Accord, wird im zweiten consonirend.

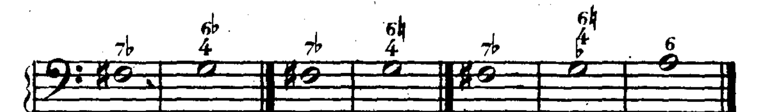
Autre exemple, où la note dissonnante *Fa*, devient Consonnance dans l'accord suivant :

Anderes Beispiel, wo die dissonirende Note *(F)* im folgenden Accorde zur Consonanz wird :



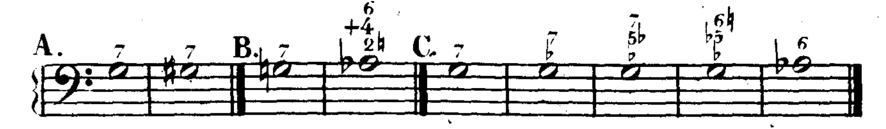
Autre exemple, où les 2 notes dissonnantes *Ut* et *Mi♭*, deviennent Consonnances dans l'accord suivant :

Noch ein anderes Beispiel, wo die 2 dissonirenden Noten *(C* und *Es)* im nächsten Accorde consonirend werden :



3º Une note dissonnante peut devenir Dissonnance de l'accord suivant, bien qu'elle ne soit ni changée de place ni altérée, ce qui suppose au moins deux accords dissonnans de suite, par exemple :

3tens Eine dissonirende Note kann im nächsten Accord wieder zur Dissonanz werden, obwohl sie weder ihren Platz, noch sich selbst durch ein Versetzzeichen geändert hat, was jedoch wenigstens zwei nach einander folgende dissonirende Accorde voraussetzt; z.B.



La Dissonnance *Fa* reste toujours Dissonnance quoique l'accord soit changé. Voyez les exemples A et B.

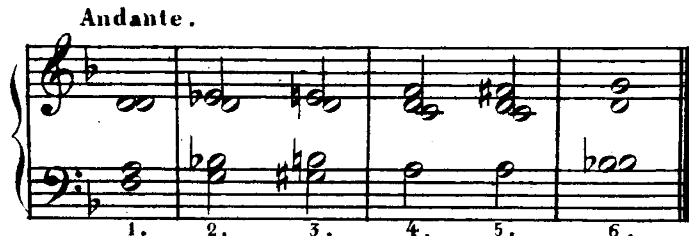
Die Dissonanz *F* bleibt stets Dissonanz, obwohl der Accord wechselt; man sehe die Beispiele A und B.

Dans l'exemple C, le *Fa* reste dissonnance dans trois accords consécutifs. Il se résout régulièrement sur le *Mi♮* au quatrième accord qui, à son tour, se résout sur le cinquième accord.

C'est d'après ce procédé que *Mozart* a fait la succession suivante, dans l'introduction de son ouverture de *DON GIOVANNI*:

Jm Beispiel C bleibt das *F* eine Dissonanz durch drei nach einander folgende Accorde. Es löst sich im 4ten Accord regelmässig in das *E* auf, welches seinerseits im 5ten Accord seine Auflösung findet.

Dieses Verfahren hat *Mozart* beobachtet, als er in der Jntroduction zur Ouverture seines *DON GIOVANNI* folgende Fortschreitung bildete:



Le *Ré*, dans le second et le troisième accord, est dissonnance, et il redevient consonnance dans le quatrième; l'*Ut*, dans les quatrième et cinquième accord, est également dissonnance, et se résout sur le sixième. (*)

Il est clair, qu'une note dissonnante d'un accord restant dissonnance dans l'autre, est une *Dissonnance commune* aux deux accords. Lorsque la dissonnance commune n'a pas besoin de préparation (**) elle a la propriété 1° de pouvoir se répéter à l'octave dans la même partie; 2° de pouvoir être changée de partie, en frappant le second accord:

Das *D*, im zweiten und dritten Accord, ist eine Dissonanz, und wird im vierten consonirend; das *C*, im vierten und fünften Accord ist ebenfalls eine Dissonanz, und löst sich im sechsten auf. (*)

Es ist klar dass, wenn die dissonirende Note eines Accords auch im andern Dissonanz bleibt, dieselbe eine beiden Accorden *gemeinschaftliche Dissonanz* ist. Wenn die gemeinschaftliche Dissonanz keiner Vorbereitung bedarf, (**) so hat sie die Eigenschaft: 1tens dass man sie in der Octave derselben Stimme wiederhohlen kann; 2tens dass sie beim Anschlagen des zweiten Accords die Stimmen wechseln kann:



Dans le N° 1 la dissonnance (le *Fa*) descend ou monte d'une octave; dans le N° 2, cette dissonnance se transpose de la partie supérieure dans une partie intermédiaire, en changeant l'accord.

4° D'après ce que nous venons de dire, il est évident qu'une note dissonnante (qui n'a pas besoin de

Jn N° 1 fällt oder steigt die Dissonanz (das *F*) um eine Octave; in N° 2 wird diese Dissonanz aus der Oberstimme in eine Mittelstime versetzt, indem sich der Accord verändert.

4tens Nach dem eben Gesagten ist es klar, dass eine dissonirende Note, (welche keiner Vorbereitung bedarf.) eben

(*) L'Ut dans ce quatrième accord devrait être préparé, Mozart a jugé à propos de le frapper ici sans préparation, pour ne pas interrompre sa progression chromatique.

(**) La Préparation n'est de rigueur que dans les Septièmes de deuxième, troisième et quatrième espèce: voyez N° 3, 4 et 5 de la nomenclature précédente, page 679.

(*) Das C in diesem 4ten Accord hätte eigentlich vorbereitet werden sollen; aber Mozart fand es für gut, dasselbe hier ohne Vorbereitung anzuschlagen, um nicht seine chromatische Fortschreitung zu unterbrechen.

(**) Die strenge Nothwendigkeit der Vorbereitung findet nur bei den Septimen der zweiten, dritten und vierten Gattung statt: siehe N° 3, 4, und 5 der vorhergehenden Eintheilung, Seite 679.

préparation) peut également se transposer d'une partie à l'autre, sans changement d'accord, comme dans l'exemple suivant :

sowohl aus einer Stimme in die andere versetzt werden kan, wenn sich der Accord nicht verändert ; wie z.B :



5° On peut souvent, dans le courant d'une mélodie, frapper une note dissonnante sans la résoudre ; cela se fait sous les deux conditions suivantes : 1° Il faut qu'elle soit suivie d'une autre note intégrante de l'accord ; 2° qu'elle ne soit pas la pénultième de la résolution ; dans ce dernier cas la résolution devrait être régulière. Voici des exemples, où les dissonances non résolues sont indiquées par une + :

5tens Man kann oft, im Laufe einer Melodie, eine dissonirende Note anschlagen, ohne sie aufzulösen ; dieses geschieht unter den folgenden zwei Bedingungen : 1tens Dieser Note muss eine andere, wesentlich zum Accord gehörende, nachfolgen ; 2tens sie darf nicht die vorletzte Note der Auflösung seyn ; in diesem letzten Falle müsste man eine regelmässige Auflösung machen. Hier sind Beispiele, wo die nicht aufgelösten Dissonanzen durch ein + angezeigt sind :



Nous ne disconvenons pas qu'en abusant de la théorie que nous venons de développer ici on ne puisse produire des effets durs, désagréables et presqu'insoutenables ; mais il ne s'agit pas ici d'un abus, mais bien des proprietés harmoniques dont l'intérêt de l'art nous fait un devoir de donner connaissance.

Wir wollen nicht läugnen, dass durch den Missbrauch der so eben entwickelten Grundsätze, man auch sehr harte, unangenehme und fast unerträgliche Wirkungen hervorbringen kann ; aber es handelt sich hier nicht um einen Missbrauch, sondern um die harmonischen Eigenheiten, von welchen Kenntniss zu geben, uns im Interesse der Kunst gebothen wird.

VII.

DES CADENCES ROMPUES.

La véritable Cadence rompue n'a lieu que là où l'on devrait conclure définitivement une période musicale, au moyen de certaines formules harmoniques et mélodiques, qui font pressentir la conclusion

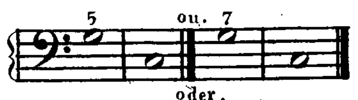
VII.

VON DEN UNTERBROCHENEN CADENZEN.

Die wahrhafte gebrochene Cadenz findet eigentlich nur da statt, wo man eine musikalische Periode mittelst gewisser harmonischen und melodischen Formeln, die den Schluss auf unzweifelhafte Art vorempfinden lassen,

d'une manière indubitable. Lorsque la Cadence est parfaite, le dernier accord est toujours *l'Accord parfait de la tonique sans renversement*, précédé de l'accord parfait de la dominante (ou de la Septième dominante,) également non renversé, p.e. en *Ut :*

wirklich schon beendigen sollte. Wenn die Cadenz vollkommen ist, so ist der letzte Accord stets der *vollkommene Dreiklang der Tonica ohne Umkehrung*, welchem der vollkommene Accord auf der Dominante, (oder der Dominanten-Sept-Accord) ebenfalls ohne Umkehrung, vorangeht; z. B. in *C :*



Si le compositeur renverse le second accord (l'accord final), ou s'il prend à sa place un tout autre accord, il rompt sa cadence. Cela peut se faire de beaucoup de manières. On peut enfin rompre la cadence sur chacune des notes contenues au tableau suivant, (lorsqu'on est en Ut, majeur ou mineur :)

Wenn der Tonsetzer den zweiten Accord (nähmlich den Schlussaccord) umkehrt, oder wenn er, an dessen Statt, einen ganz andern Accord nimmt, so unterbricht er seine Cadenz. Dieses kann auf sehr viele Arten geschehen. Mann kann endlich die Cadenz auf jeder der, in folgender Tabelle enthaltenen Noten unterbrechen, (wenn man sich in *C dur* oder *moll* befindet :)



Il est des cadences rompues qui ne peuvent avoir lieu que dans le mode majeur ; d'autres dans le mode mineur seulement, et enfin d'autres, qu'on peut employer dans les deux modes ; il y en a, dont l'existence dépend d'une série d'accords qui doit les suivre et que nous indiquerons dans le tableau suivant ; d'autres exigent des conditions sans lesquelles elles ne seraient pas praticables. Ces conditions sont indiquées par renvois par tout où on les a jugées nécessaires : Le lecteur les trouvera au bas des pages suivantes.

Comme les accords, qui précèdent la dominante, peuvent être très différens, nous partirons toujours de l'accord de la dominante, que nous indiquerons par un 5 ou par un 7, car il est des cas où la Septième doit s'éviter, et d'autres au contraire où elle devient nécessaire : ainsi le *second accord* dans tous les exemples suivans, est celui sur lequel on rompt la cadence.

En rompant une cadence, on peut aller dans un autre ton, c'est à dire moduler, ou bien revenir sur ses pas pour en rompre une autre dans le même ton, et enfin y terminer.

Es gibt unterbrochene Cadenzen, welche nur in der Durtonart ; andere dagegen, welche nur in der Molltonart statt finden können ; und endlich auch solche, welche in Dur und Moll gleich anwendbar sind ; es gibt deren, welche nur von einer, ihnen nothwendigerweise nachfolgenden Accordenreihe abhängen, und welche wir in der nachfolgenden Tabelle anzeigen werden ; manche andere erfordern Bedingungen, ohne welchen sie nicht ausführbar wären. Diese Bedingungen sind überall, wo man es für nöthig fand, angedeutet : Der Leser wird sie auf den folgenden Seiten unten angezeigt finden.

Da die Accorde, welche der Dominante vorangehen, sehr verschieden seyn können, so werden wir immer vom Dominanten-Accord ausgehen, welchen wir entweder durch 5, oder durch 7, bezeichnen wollen ; denn es gibt Fälle, wo die Septime vermieden werden muss, und dagegen andere, wo sie nothwendig wird : demnach ist in allen folgenden Beispielen *der zweite Accord* derjenige, auf welchem die Cadenz unterbrochen wird.

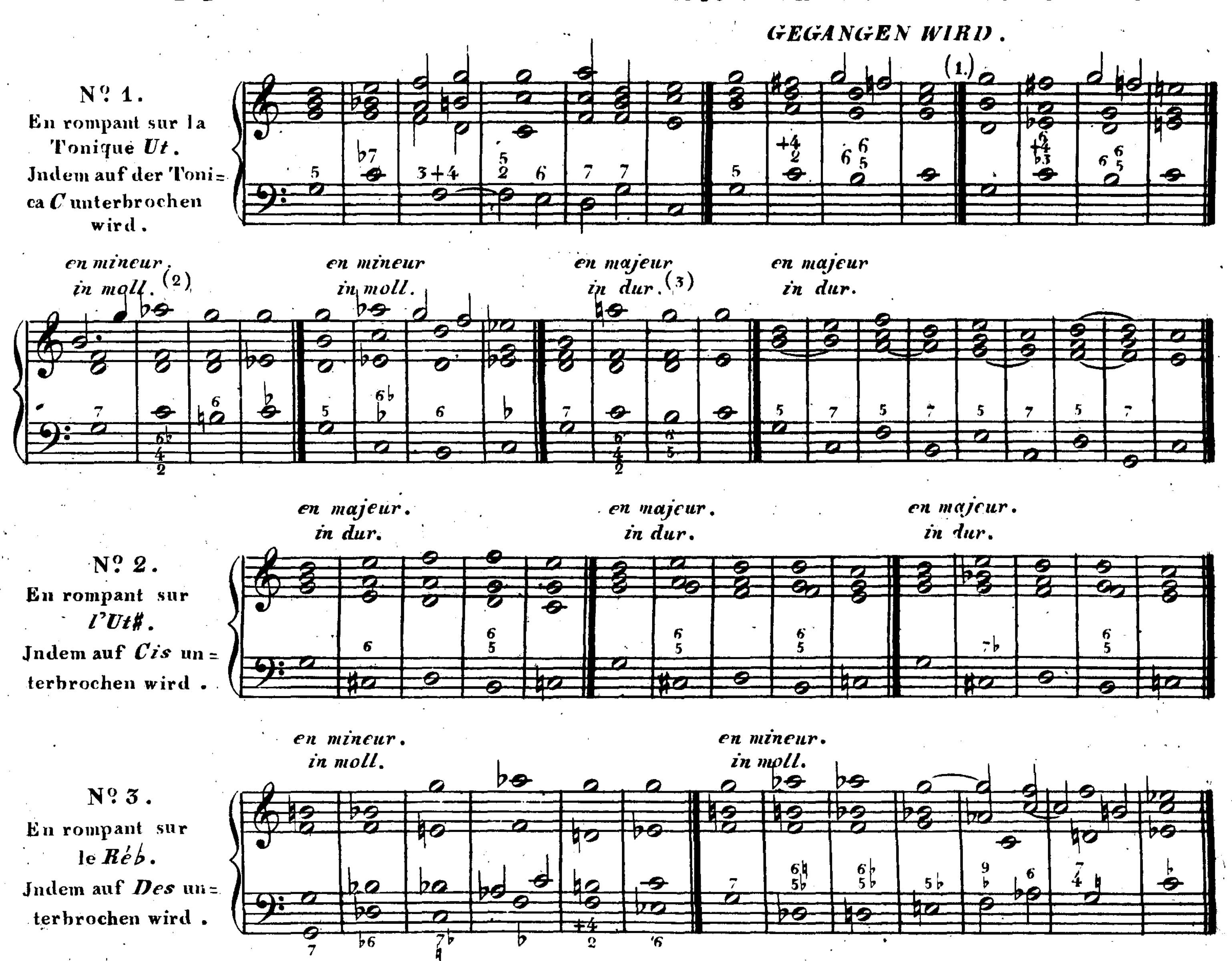
Wenn man eine Cadenz unterbricht, so kann man in eine andere Tonart übergehen, also moduliren, oder man kann auch eben sowohl zurückkehren, um eine andere Cadenz in derselben Tonart zu brechen, und allda endlich zu beschliessen.

Plusieurs des Cadences rompues dans le tableau ci-dessous sont suivies d'une série d'accords, necessaire seulement quand on veut rentrer dans le ton. Le nombre de toutes ces cadences s'élève à 129.

Jn der nachfolgenden Tabelle folgt mehreren der gebrochenen Cadenzen eine Accordenreihe nach, welche nur dann nöthig ist, wenn man wieder in die Tonart zurückkehren will. Die Zahl aller dieser Cadenzen beträgt 129.

TABLEAU DES CADENCES ROMPUES EN PARTANT DE LA DOMINANTE d'Ut.

TABELLE DER GEBROCHENEN CADENZEN, INDEM VON DER DOMINANTE VON C dur AUSGEGANGEN WIRD.



(1.) La disposition des parties n'est pas indifférente dans beaucoup de ces Cadences rompues. Il y en a qui en exigent une particuliere sans laquelle elles ne pourraient pas se faire: Nous l'avons partout indiqué dans ce cas.

(2) Les Cadences rompues, où l'on trouve ces deux mots: *en mineur*, sont préférables en ce mode, ou ne peuvent se faire qu'en mineur.

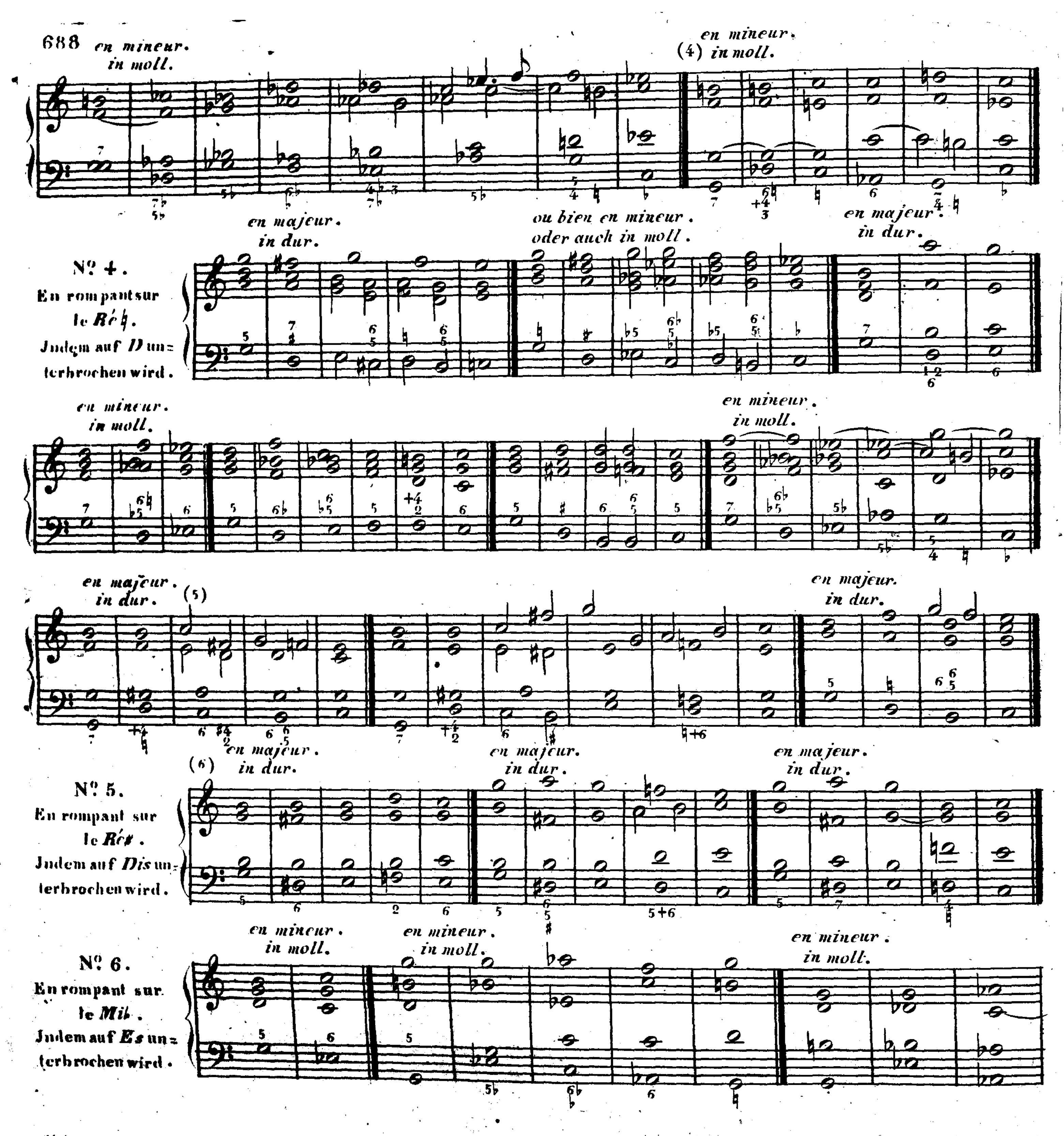
(3) Celles qui portent ces deux mots: *en majeur*, ne peuvent se faire qu'en majeur; toutes les autres, où il n'y a ni en *majeur* ni en *mineur*, sont praticables dans les deux modes.

(1.) Die Lage und Vertheilung der Stimmen ist bei vielen dieser gebrochenen Cadenzen nicht gleichgültig. Es gibt deren, welche eine besondere erfordern, ohne welche sie nicht gemacht werden könnten: wir haben diese Fälle überall angedeutet.

(2) Die unterbrochenen Cadenzen, welchen die Worte *in moll* beigefügt sind, können entweder nur *in moll* ausgeführt werden, oder sind *in moll* vorzuziehen.

(3) Jene, wo die Worte *in dur* dabei stehen, sind nur in *dur* ausführbar, alle übrigen, wo weder *dur* noch *moll* steht, sind in beiden gleichmässig anzuwenden.

D. et C. Nº 4170.



(4) Dans ces 4 exemples, où la Cadence se rompt sur le *Ré♭*, il ne faut pas frapper le *Ré♮* dans l'accord de septième dominante, à cause de *fausse relation* que ce *Ré♮* ferait avec le *Ré♭* de la Basse dans la mesure suivante.

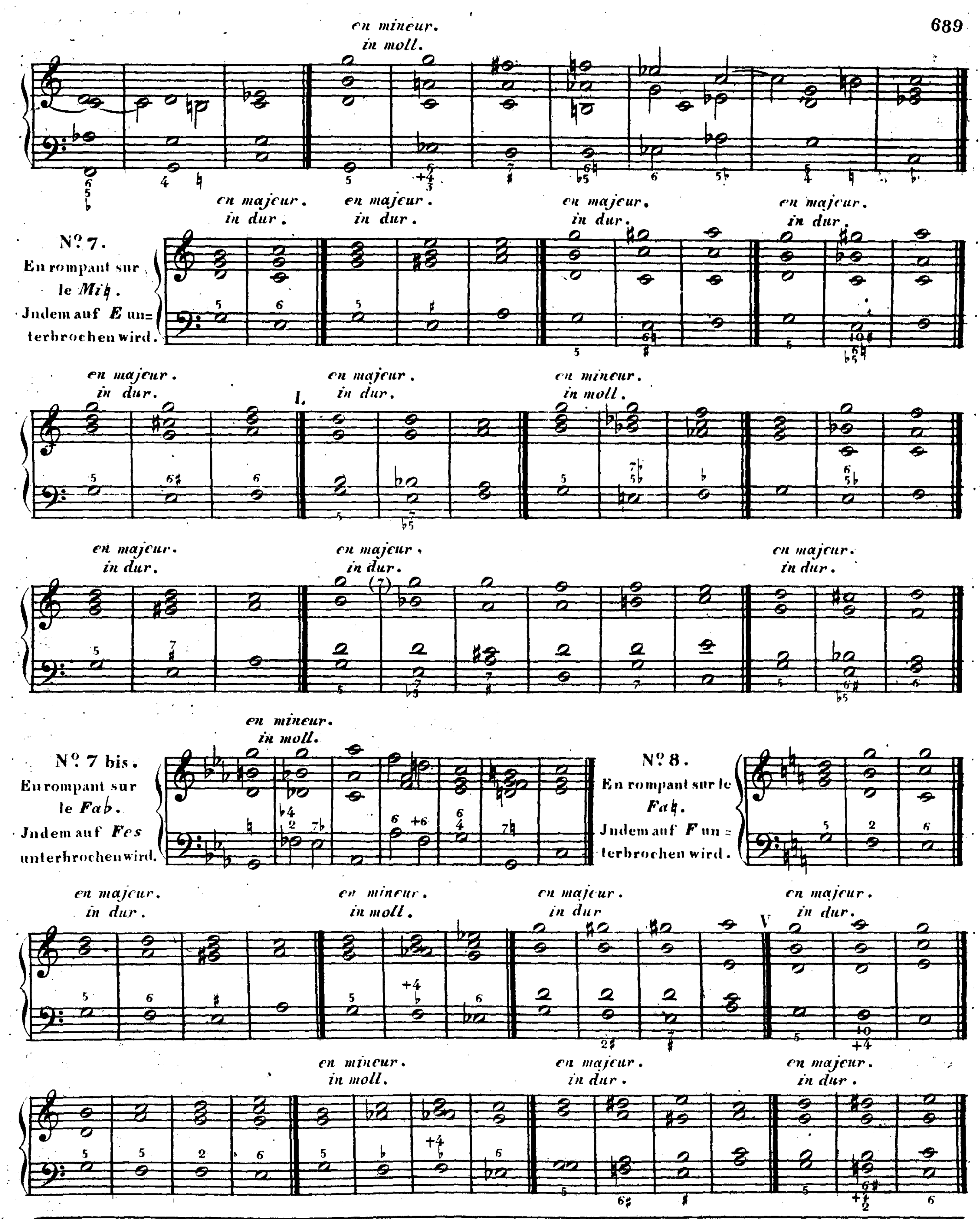
(5) Il faut doubler le *Sol* de la Basse dans le premier accord, cela adoucit la fausse relation entre la Basse et l'Alto.

(6) Dans cet exemple, ainsi que dans les deux suivans, il faut supprimer le *Ré* dans le premier accord, pour qu'il ne fasse pas fausse relation avec le *Ré♯* que la basse fait après; mais on peut doubler dans ces trois exemples la note sensible, en frappant le premier accord.

(4) In diesen vier Beispielen, wo die Cadenz auf dem *Des* unterbrochen wird, darf man in dem Dominananten=Sept=Accord das ♮*D* nicht anschlagen, weil sonst im nächst=folgenden Takte das ♮*D* mit dem *Des* im Basse *einen Querstand* bilden würde.

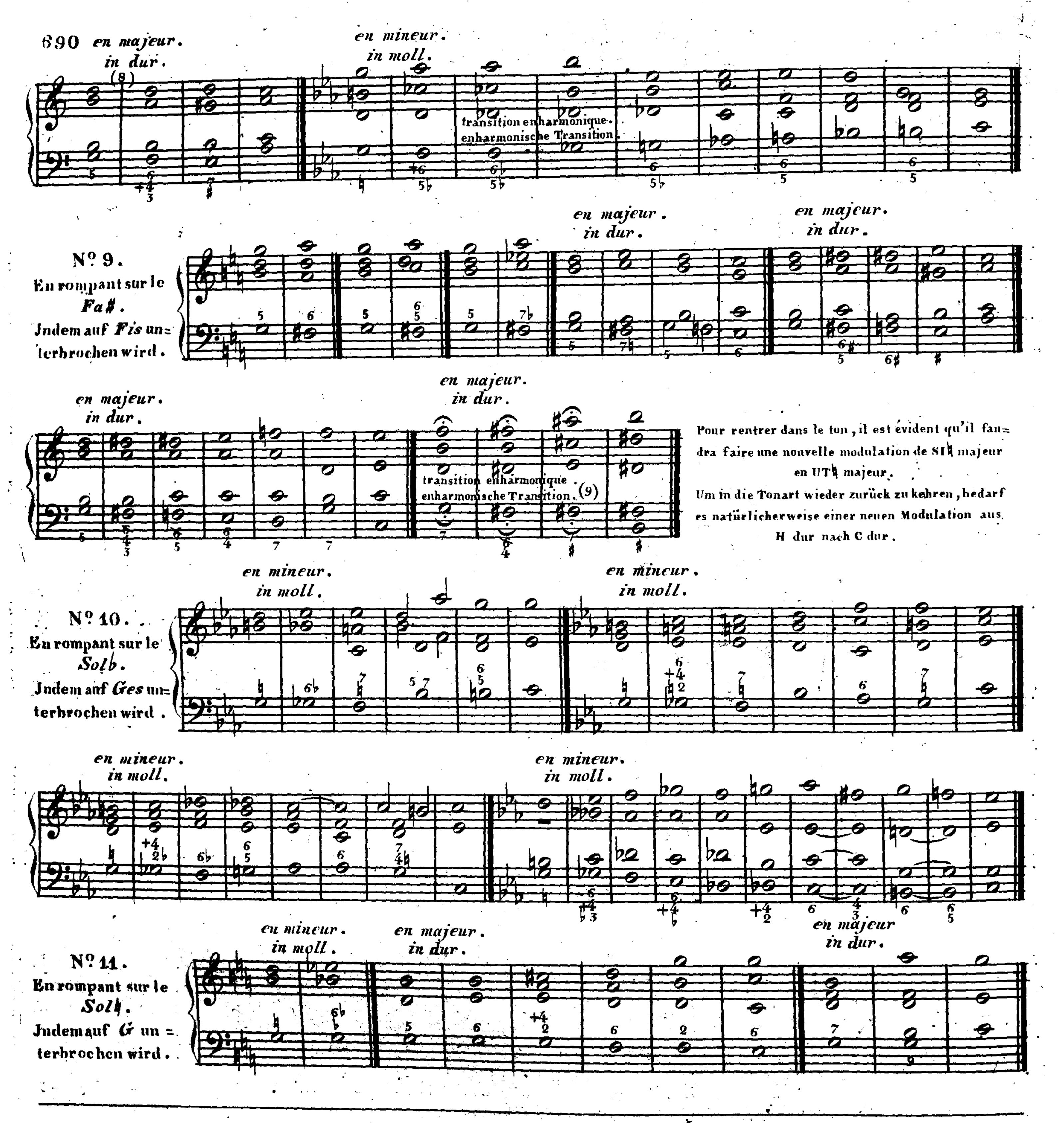
(5) Das *G* des Basses im ersten Accord muss verdoppelt werden, indem dieses den Querstand zwischen dem Bass und dem Alt mildert.

(6) In diesem Beispiele, so wie in den zwei nachfolgenden, muss das *D* im ersten Accord unterdrückt werden, damit es mit dem im Basse nachfolgenden *Dis* keinen Querstand mache; man kann aber in diesen 3 Beispielen beim Anschlagen des ersten Accords, die empfindsame Note (das *H*) verdoppeln.



(7) Il ne faut pas confondre cet accord (qui est septième avec la quinte diminuée Mi, Sol, Si♭, Ré,) avec celui de l'exemple L, qui est l'accord de neuvième majeure Ut, Mi, Sol, Si♭, Ré, frappé sans sa note fondamentale Ut.

(7) Man darf diesen Accord, (welcher die Septime mit der falschen Quint: E, G, B, D ist,) nicht mit dem Accord im Beispiel L verwechseln, welcher der grosse Nonenaccord C, E, G, B, D ist, von welchem die Grundnote C weggelassen wurde.



(8) Il ne faut pas confondre cet accord (qui est septième avec la quinte diminuée Si, Ré, Fa, La,) avec celui de l'exemple V, qui est accord de neuvième majeure Sol, Si, Ré, Fa, La, frappé sans sa note fondamentale Sol.

(9) Pour que cette transition fasse tout son effet, il est essentiel de rester suffisamment sur les trois premiers accords, ce que nous avons indiqué par les points d'orgue. Au reste, elle ne peut se faire que là où l'on désire obtenir un contraste frappant, ou une forte surprise.

(8) Auch dieser Accord, (welcher der Sept-Accord mit der verminderten Quinte H, D, F, A ist,) darf nicht mit dem Accord im Beispiel V verwechselt werden, da dieser letzte der grosse Nonenaccord G, H, D, F, A ist, mit Weglassung seiner Grundnote G.

(9) Wenn dieser Übergang seine volle Wirkung machen soll, so ist es nothwendig, hinreichend auf den 3 ersten Accorden zu verweilen, was wir auch durch die Haltungszeichen 𝄐 angezeigt haben. Übrigens kann er nur da angebracht werden, wo man einen auffallenden Gegensatz, eine starke Überraschung hervorzubringen wünscht.

en majeur. *in dur.* (10) — *en majeur.* *in dur.* — *en majeur.* *in dur.* — *en majeur.* *in dur.*

en mineur. *in moll.* — *en majeur.* *in dur.* — *en mineur.* *in moll.*

en mineur. *in moll.* — *en mineur.* *in moll.* — *en majeur.* *in dur.*

N° 12.
En rompant sur le *Sol♯*.
Jndem auf *Gis* unterbrochen wird.

en majeur. *in dur.* — *en majeur.* *in dur.* — *en majeur.* *in dur.* — *en majeur.* *in dur.*

Transition enharmonique.
Enharmonischer Übergang.

N° 13.
En rompant sur le *La♭*.
Jndem auf *As* unterbrochen wird.

(11) — *en mineur.* *in moll.* — *en mineur.* *in moll.*

en mineur. *in moll.* — *en mineur.* *in moll.* — *en mineur.* *in moll.*

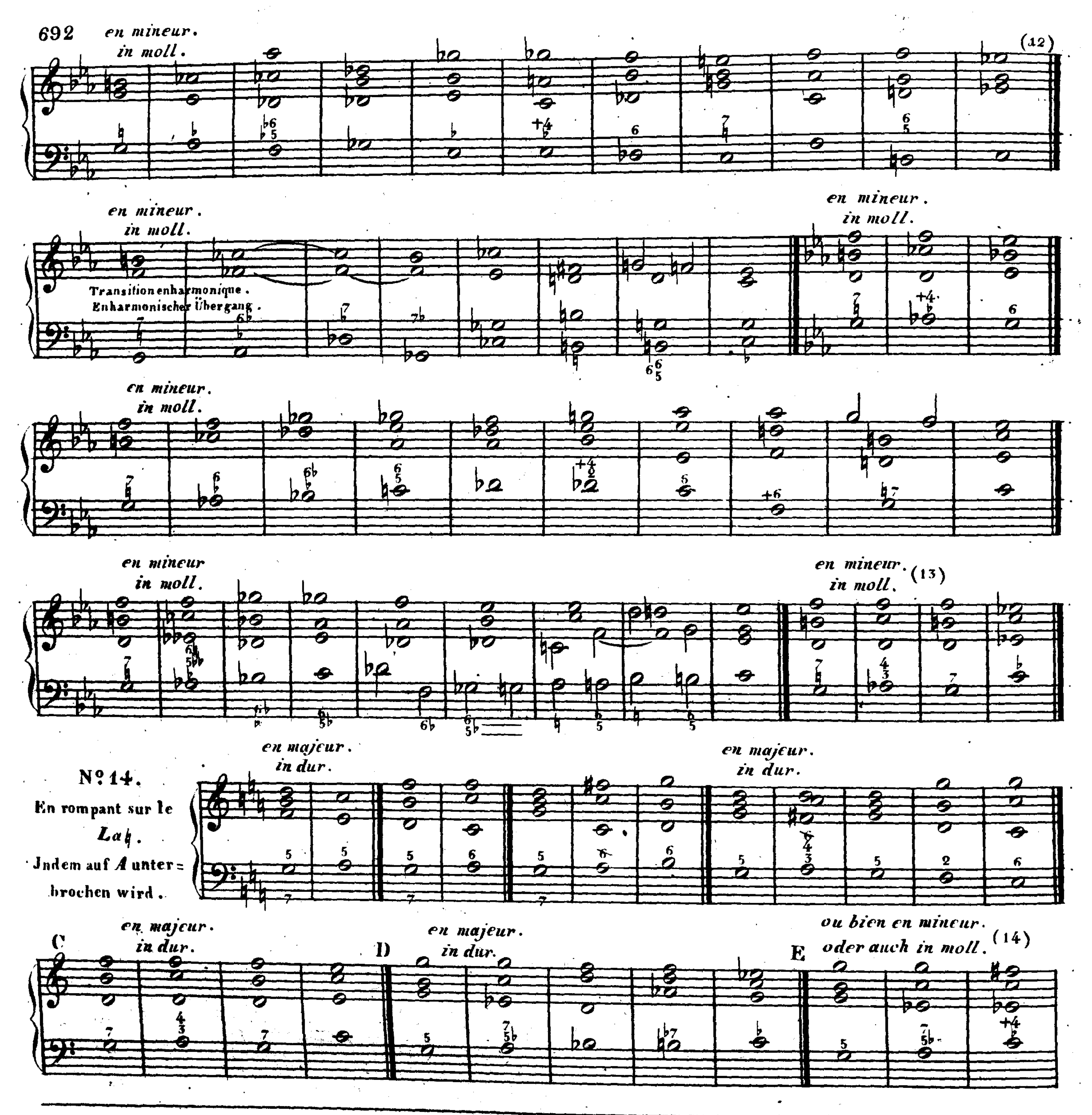
(10) On peut aussi employer cette cadence rompue en mineur, si l'on résout le second accord de la manière suivante :

(10) Man kann diese gebrochene Cadenz auch in *Moll* anwenden, wenn man den zweiten Accord auf folgende Art auflöst :



(11) Nous avons chiffré cet accord de deux manières (avec 7 et avec 5:) cela indique que l'on peut le frapper comme accord de septième ou comme accord parfait.

(11) Wir haben diesen Accord auf zwei Arten beziffert, (mit 7. und mit 5.) um anzudeuten, dass man ihn sowohl als Septimen = wie als vollkommenen Accord anschlagen kann.



(12) Les cadences rompues de ce tableau, qui sont suivies de beaucoup d'accords comme dans cet exemple, peuvent se passer de cette suite, dès que le compositeur ne veut pas revenir dans le ton. Il peut s'arrêter dans le premier ton que la cadence rompue amène convenablement, sauf à revenir plus tard dans celui que l'on desire.

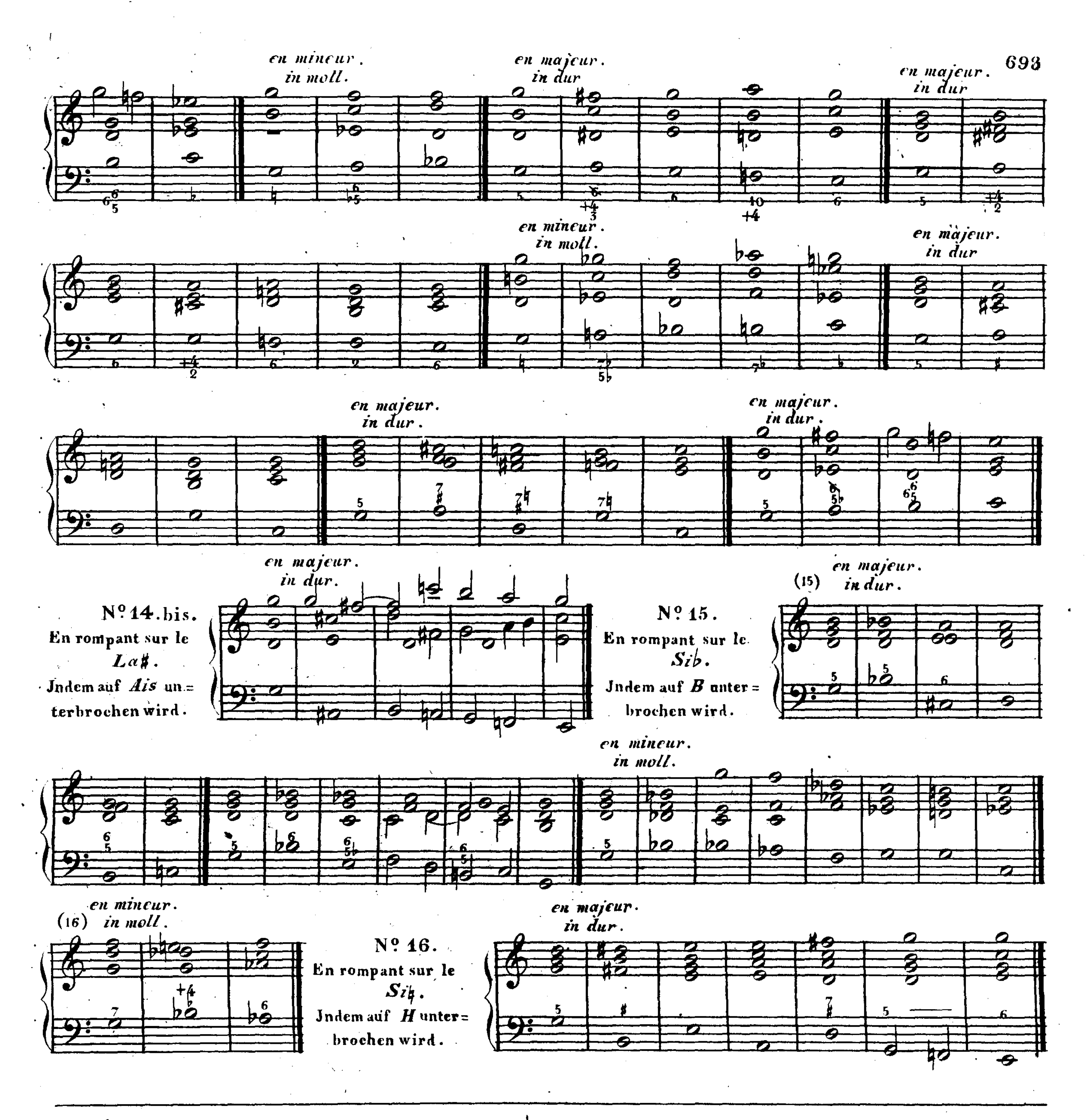
(13) Il semblerait que dans cet exemple et dans celui C, il n'y ait pas de cadence rompue, mais seulement un retard de la cadence parfaite. Pour y trouver une cadence rompue, il faut supposer que la phrase du compositeur doit naturellement finir à la seconde mesure, dans ce cas il rompt la cadence, parcequ'il ne la finit qu'à la quatrième.

(14) Le second accord dans l'exemple E et D, n'est pas le même; la basse fondamentale de l'un est LA, tandis qu'elle est FA de l'autre. C'est par cette raison qu'il se résout de deux manières différentes.

(12) Die gebrochenen Cadenzen dieser Tabelle, welchen, (so wie in diesem Beispiel,) viele Accorde nachfolgen, können dieser Folge entbehren, sobald der Tonsetzer nicht mehr in die Grundtonart zurückkehren will. Er kann in dem ersten Ton verharren, welchen die gebrochene Cadenz schicklicherweise herbeiführt, obwohl er später in diejenige Tonart zurückkehren mag, welche er eigentlich wünscht.

(13) Es dürfte scheinen, als ob in diesem, und dem Beispiele C, gar keine gebrochene, sondern nur eine Verzögerung der vollkommenen Cadenz statt finde. Um hier eine gebrochene Cadenz zu entdecken, muss man annehmen, dass die Phrase des Tonsetzers eigentlich schon im zweiten Takte naturgemäss endigen sollte; in diesem Falle bricht er die Cadenz, weil er sie erst im 4ten Takte schliesst.

(14) Der zweite Accord in dem Beyspiele E und D ist nicht ein und derselbe; der Fundamental-Bass des einen ist A, während er beim andern F ist. Daher wird er auf zwei verschiedene Arten aufgelöst.

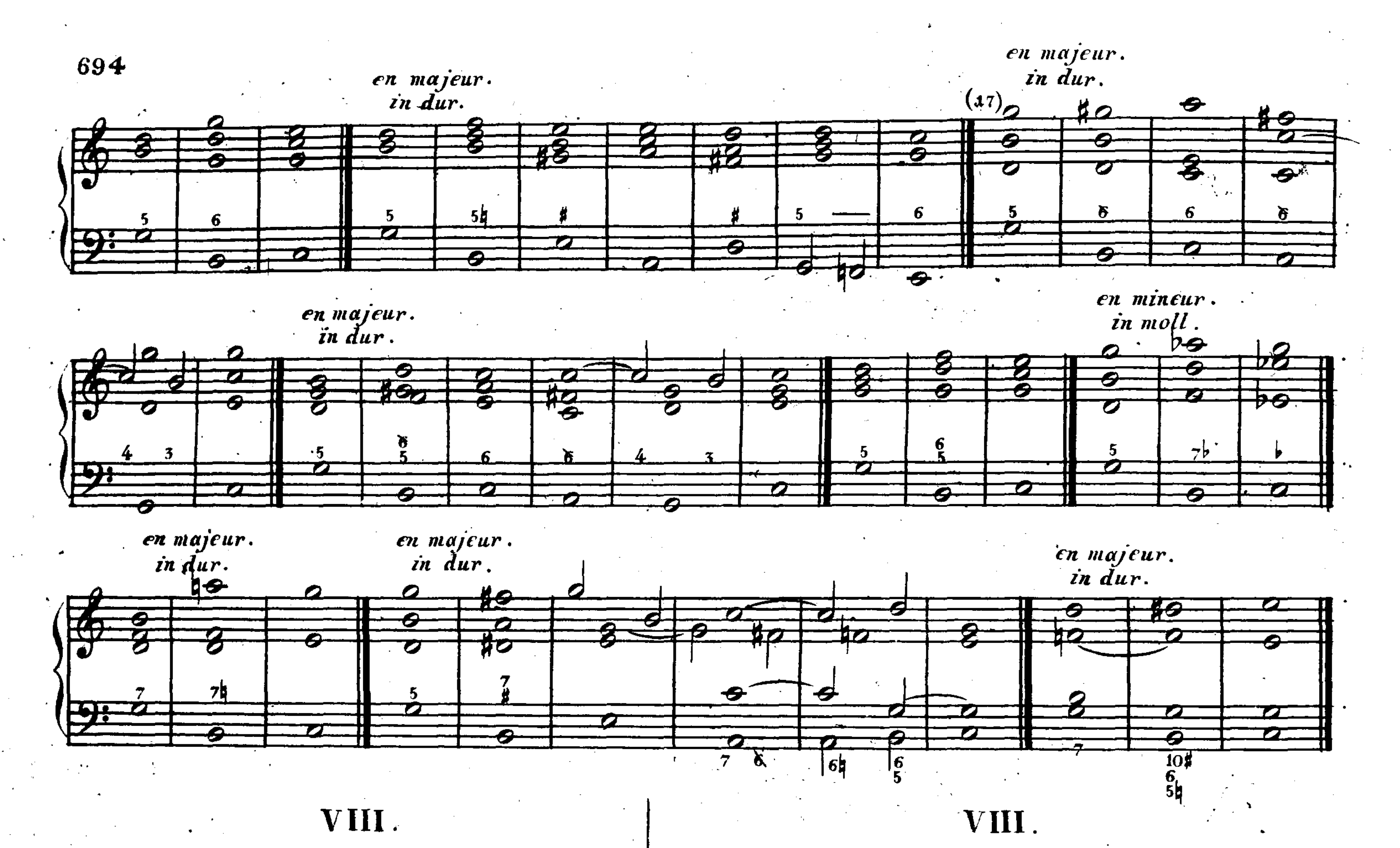


(15) Il faut, dans les trois exemples suivans, faire descendre le *Si♮* sur le *Si♭* dans le dessus, sans quoi la fausse relation serait insoutenable.

(16) Il faut éviter le *Si♮* dans le premier accord de cet exemple, quand l'harmonie n'est qu'à quatre parties réelles, parcequ'on ne peut pas le faire descendre sur le *Si♭* comme dans les trois précédens, et parcequ'il doublerait ici la dissonnance qui est dans la basse; mais dans l'orchestre, ou une autre basse pourrait descendre de *Si♮* sur *Si♭*, on pourrait employer le premier accord avec le *Si♮*.

(15) Jn den drei folgenden Beispielen muss man in der Oberstimme das *H* auf das *B* herabsteigen lassen, weil sonst der Querstand unerträglich wäre.

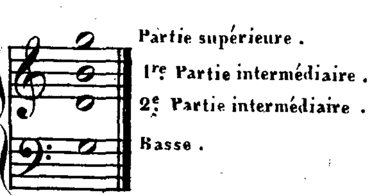
(16) Jn dem ersten Accorde dieses Beispiels muss das *H* vermieden werden, wenn die Harmonie nur aus 4 wesentlichen Stimmen besteht, weil man es nicht, wie in den drei vorhergehenden, auf das *B* herabgehen lassen kann, und weil es da die im Bass befindliche Dissonanz verdoppeln würde; aber im Orchester, wo ein anderer Bass vom *H* auf das *B* herabsteigen könnte, dürfte man den ersten Accord mit dem *H* wohl anwenden.



VIII.

TABLEAU CONTENANT PLUS DE SOIXANTE SUSPENSIONS,

toutes préparées par l'accord parfait *Sol, Si, Ré* frappé constamment dans la même Position, qui est la suivante:



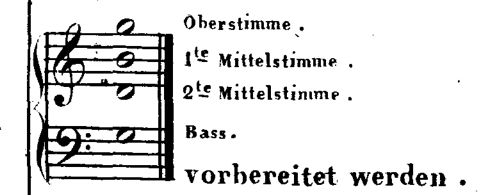
Outre que ce Tableau est curieux, il est en même tems instructif et utile. Nous avons déja observé ailleurs que la suspension est de toutes les notes accidentelles la plus estimée, surtout dans la haute composition; nous avons donné sur la suspension un article détaillé dans notre cours d'harmonie pratique.

Les élèves sont souvent embarrassés pour trouver des préparations aux suspensions qu'ils veulent employer, tandis que les premières se présentent à tout coup surtout après un accord parfait, attendu

VIII.

TABELLE, WELCHE MEHR ALS 60 VERZÖGERUNGEN ENTHÄLT,

die alle durch den folgenden vollkommenen, stets in derselben Lage angeschlagenen Dreiklang: *G, H, D:*



vorbereitet werden.

Ausser der Sonderbarkeit dieser Tabelle, ist sie auch zugleich lehrreich und nützlich. Wir haben schon anderswo bemerkt, dass die Verzögerung unter allen zufälligen Noten die geachtetste ist; besonders im strengen Style. Auch haben wir einen erschöpfenden Artikel über die Verzögerung in der Generalbasslehre geliefert.

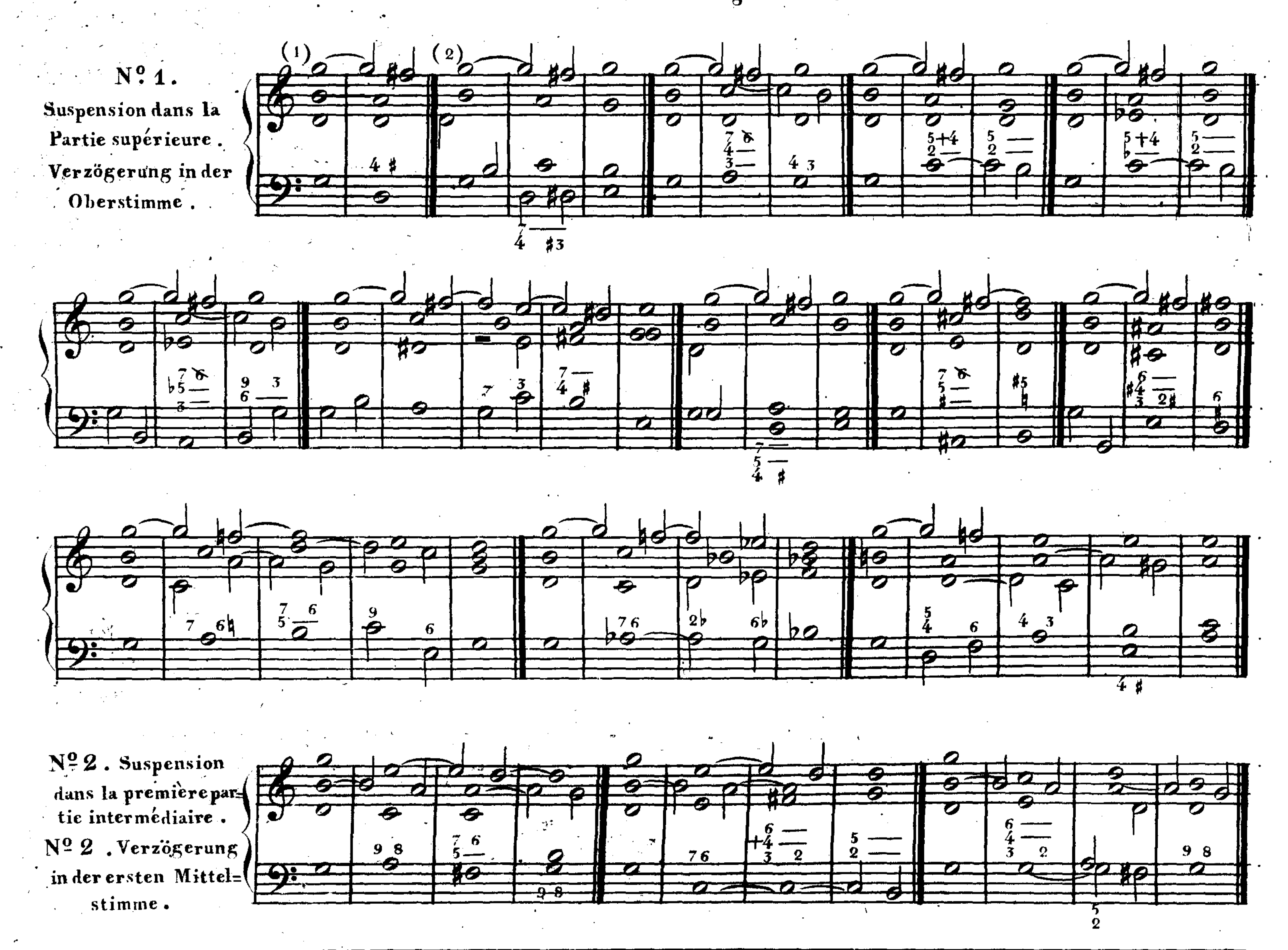
Die Schüler sind oft verlegen, um für die Verzögerungen, welche sie anwenden wollen, die Vorbereitung zu finden, während doch diese ersteren sich sogleich nach einem vollkommenen Dreiklange darbiethen, indem

(17) Il faut que le SOL♯ soit précédé de SOL♮ dans les 2 exemples suivans, et que la basse arrive sur le SI par mouvement contraire.

(17) In den 2 folgenden Beyspielen muss dem GIS das G vorangehen, und der Bass auf das H durch die widrige Bewegung gelangen.

qu'un seul d'entr'eux fournit la préparation pour plus de soixante Suspensions, c'est ce que nous allons montrer dans ce tableau :

ein einziger derselben die Vorbereitung zu mehr als 60 Verzögerungen liefert; diess ists, was wir in dieser Tabelle zeigen wollen.



(1) Dans les treize exemples suivans, la Suspension est toujours *Sol*, et se résout autant de fois sur *Fa*; mais cette résolution se fait sur treize accords différens (parmi lesquels il faut compter aussi les renversemens des accords) ce qui donne treize suspensions différentes, quoique la partie supérieure y fasse toujours les mêmes notes en commençant.

(2) Tous les exemples de ce tableau commencent par l'accord de *Sol*, cela ne veut pas dire que l'on soit toujours dans le ton de *Sol* attendu que le même accord parfait se trouve dans différens tons auxquels il est commun; cet accord parfait de *Sol* est tonique étant en *Sol*; il est dominante étant en *Ut* majeur ou mineur; il est *Sous*-dominante étant en *Ré* majeur; et il se trouve sur le sixième dégré, étant en *Si* mineur.

(1) In den 13 nachfolgenden Beispielen ist das *G* jedesmal die Verzögerung, und löst sich stets in das *F* auf; aber diese Auflösung geschieht auf dreizehn verschiedenen Accorden, (unter welche man auch die Umkehrungen der Accorde zählen muss), was demnach dreizehn verschiedene Verzögerungen gibt, obwohl die Oberstimme beim Anfang stets dieselben Noten hat.

(2) Alle Beispiele dieser Tabelle fangen mit dem Dreiklange auf *G* an; dieses will aber nicht sagen, dass man sich stets in der *G*-Tonart befinde, indem derselbe vollkomene Dreiklang sich in verschiedenen Tonarten findet, welchen er angehören kann; dieser vollkomene Dreiklang ist auf der Tonica, wenn man sich eben in *G* befindet; er ist auf der Dominante, wenn die eben herschende Tonart *C dur* oder *C moll* ist; er ist auf der *Unter*-Dominante, wenn man in *D dur* spielt; und er ist endlich auf der sechsten Stufe, weñ man sich in *H moll* befindet.

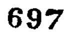


(1) Cette Suspension a cela de particulier qu'elle ne change pas de degré en se résolvant, et sous ce rapport on peut l'envisager comme une exception.

(2) Cette Suspension semble être la même que la précédente et la suivante, toutes les 3 suspendent l'UT dans l'accord d'UT majeur, et l'impression est 3 fois différente parceque la Basse n'est pas la même. C'est cette variété de l'effet qui constitue ici trois suspensions particulières.

(1) Diese Verzögerung hat das besondere, dass sie beim Auflösen ihre Stufe nicht verändert, und in dieser Hinsicht kann man sie als eine Ausnahme ansehen.

(2) Diese Verzögerung scheint dieselbe zu seyn, wie die vorhergehende und wie die nachfolgende; alle 3 sind Verzögerungen des C, im C dur Accord; und doch ist die Wirkung bei jeder unterschieden, weil der Bass nicht derselbe bleibt. Diese Verschiedenheit der Wirkung ist es, welche hier 3 verschiedene Verzögerungen bildet.



N° 4.
Suspension dans la Basse.
Verzögerung im Basse.

en Ut mineur.
in C moll.

en Ut mineur.
in C moll.

En partant d'*Ut mineur.*
Indem von *C moll* ausgegangen wird.

(1) Cette Suspension, ainsi que celle de l'exemple suivant, sont fort rares.

(1) Diese, und die nachfolgende Verzögerung sind beide sehr selten.

Nous avons promis à la fin de l'article sur le style rigoureux, de terminer cette partie de cet ouvrage par les deux chœurs suivans. L'harmonie de l'un et de l'autre est faite d'après les principes de ce style: c'est à dire que l'on a préparé toutes les dissonances, sauf les notes de passage; que l'on n'a employé que des notes accidentelles reçues de nos jours dans ce style; que l'on a observé dans chaque partie les successions de notes prescrites; que l'on n'est point sorti des tons relatifs; &.

Il faut se représenter le chœur N° 1. suffisamment éloigné des instrumens à vent. Le premier ne doit pas être accompagné par l'orgue, qui a trop de rapport avec les instrumens à vent. On peut le remplacer par des Violoncelles et des Contre-basses, qui sont suffisans pour soutenir les voix. La masse des instrumens à vent doit être en rapport avec la masse des voix, en y comptant les Violoncelles et les Contre-basses. Ainsi, si l'une de ces deux masses est composée de quarante à cinquante personnes, il faut que l'autre masse soit à peu près du même nombre, ce qui suppose un orchestre de quarante à cinquante instrumens à vent; dont six ou huit flûtes, (jouant à l'unisson), autant de Hautbois, de Clarinettes et de Cors, et douze à seize Bassons; en cas de besoin, on pourrait remplacer une partie de Bassons par des Contre-basses, en doublant les uns par les autres: Car il faut toujours que la partie la plus grave soit la mieux fournie, par rapport aux Basse-tailles doublées par des Violoncelles et des Contre-basses.

En réunissant les deux masses, chacune a une Basse particulière; mais la Basse de l'une est doublée, (en partie) une octave plus haut par l'autre; cette portion devient partie intermédiaire dans une masse, tandis qu'elle est basse dans l'autre; cette nouvelle chance peut également avoir lieu, si le compositeur le juge à propos.

Wir haben beim Schlusse dieses Abschnitts über den strengen Styl versprochen, diesem Theile des Werkes folgende zwei Chöre beizufügen. Jn beiden ist die Harmonie nach den Grundsätzen dieses Styls gebildet; das heisst: alle Dissonanzen sind da vorbereitet, mit Ausnahme der Durchgangsnoten; von den zufälligen Noten sind da nur die angewendet worden, welche man in unserer Zeit in diesen Styl aufgenommen hat; in jeder Stimme ist die Nacheinanderfolge der vorgeschriebenen Noten beobachtet; aus den verwandten Tonarten wird nirgends herausgetreten; &.

Den Chor N° 1. muss man sich von den Blasinstrumenten hinreichend entfernt denken. Er soll nicht mit der Orgel begleitet werden, da diese den Blasinstrumenten allzu ähnlich klingt. Man kañ statt der letzteren Violoncelle und Contrabässe anwenden, welche zur Unterstützung der Menschenstimmen hinreichen. Die Anzahl der Bläser muss mit der Masse der Sänger, (die Violoncells und Contrabässe mitgerechnet,) in Verhältniss stehen. Wenn also die eine dieser beiden Massen aus 40 bis 50 Personen besteht, so muss die andere aus einer beiläufig gleichen Anzahl bestehen, was demnach ein Orchester von 40 bis 50 Bläsern voraussetzt; worunter 6 oder 8 (im Unison spielende) Flöten, eben soviel Oboen, Clarinette und Hörner, und 12 bis 16 Fagotte; nöthigenfalls könnte man einen Theil der Fagotte durch die Bässe ersetzen, indem man die Einen durch die Andern verdoppelt: denn die tiefste Stimme muss stets am reichsten bedacht seyn, in Hinsicht auf den, durch die Violoncells und Contrabässe verdoppelten Gesangsbass.

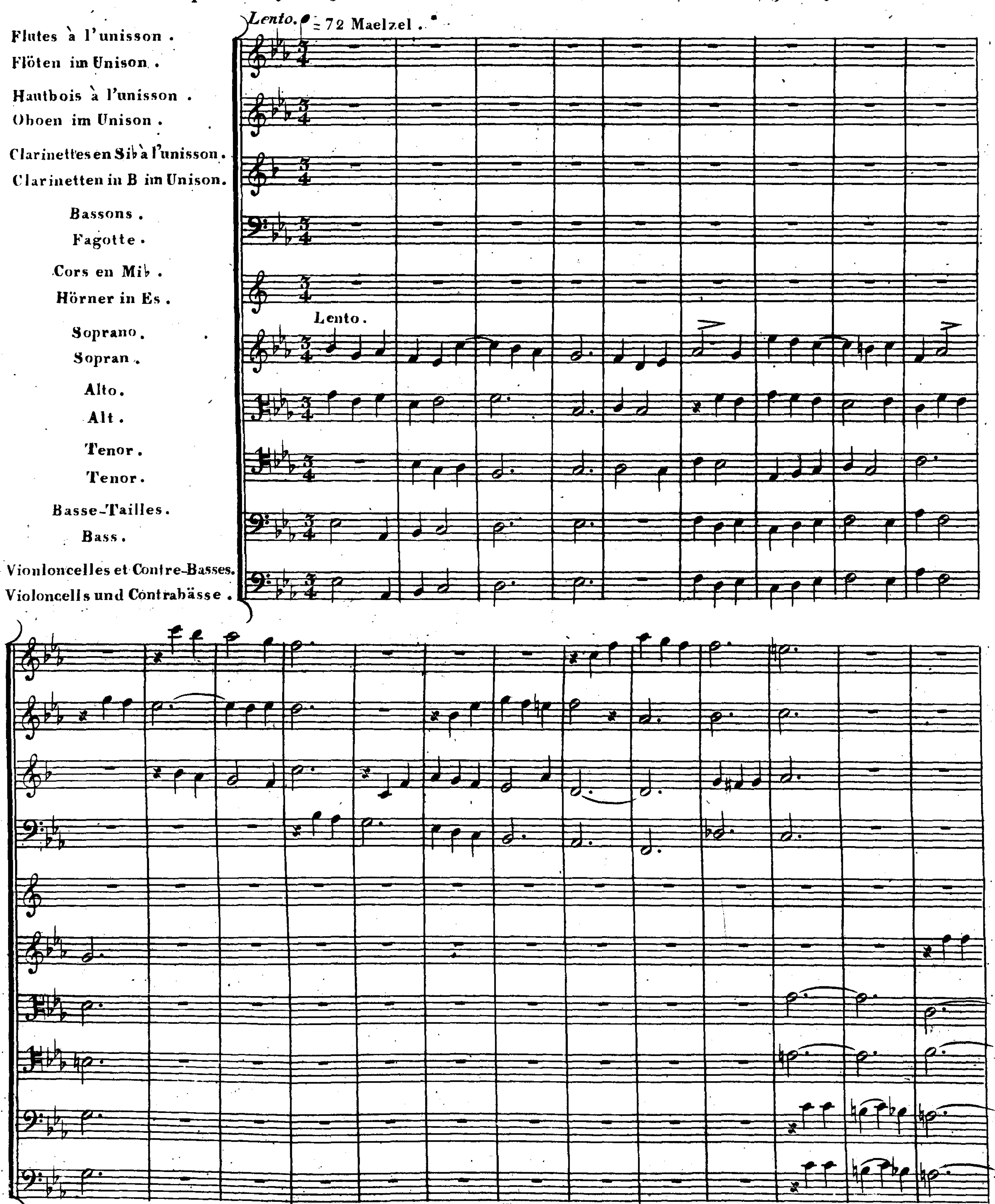
Bei Vereinigung dieser beiden Massen hat jede ihren eigenthümlichen Bass; aber der Bass der einen ist (theilweise) durch den andern in der höheren Octave verdoppelt; diese Stimme wird in der einen Masse zur Mittelstimme, während sie in der andern den Bass bildet; solche Wechselfälle kann der Tonsetzer, wenn er es angemessen findet, wohl anwenden.

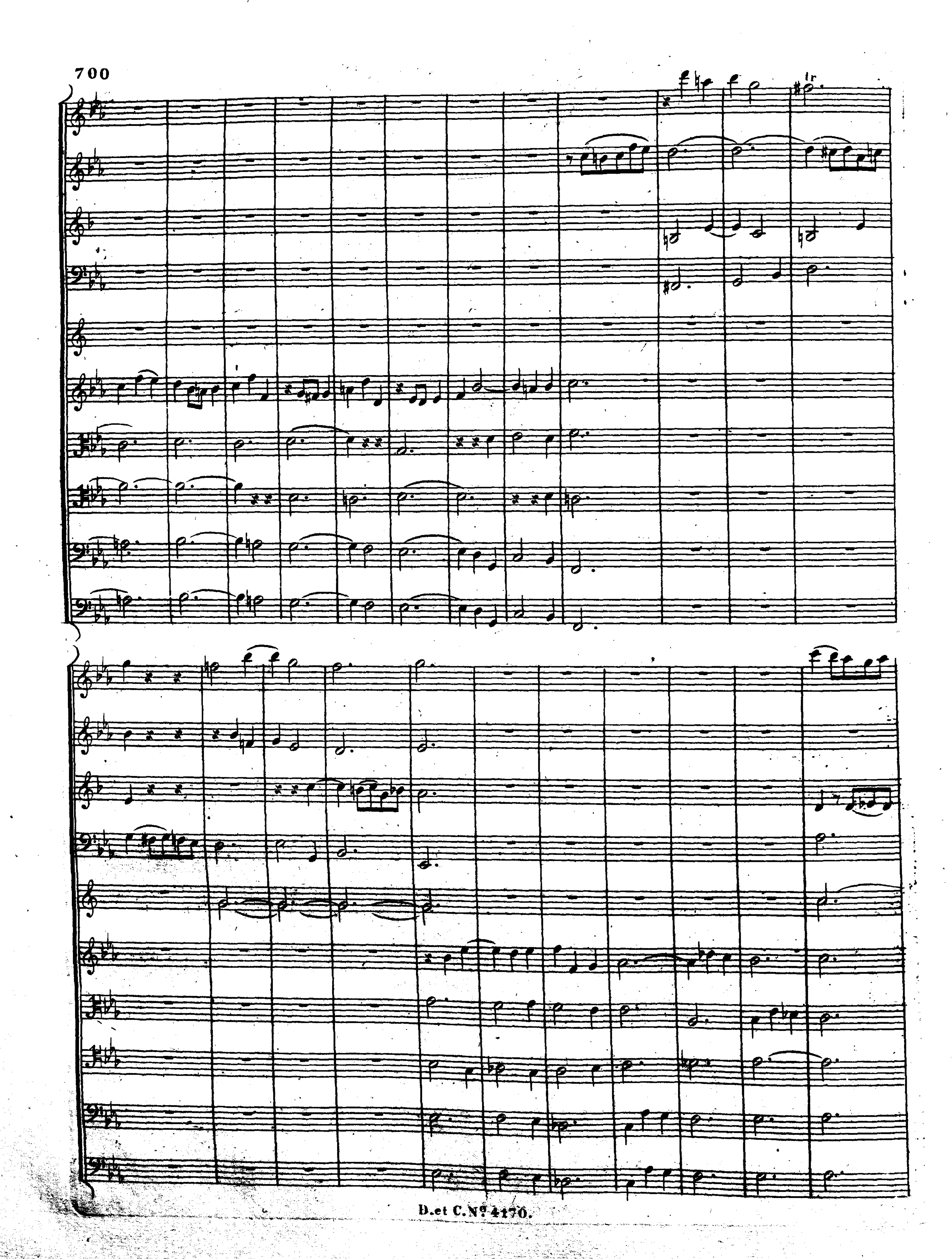
Nº 1. Chœur dialogué par les instrumens à vent,

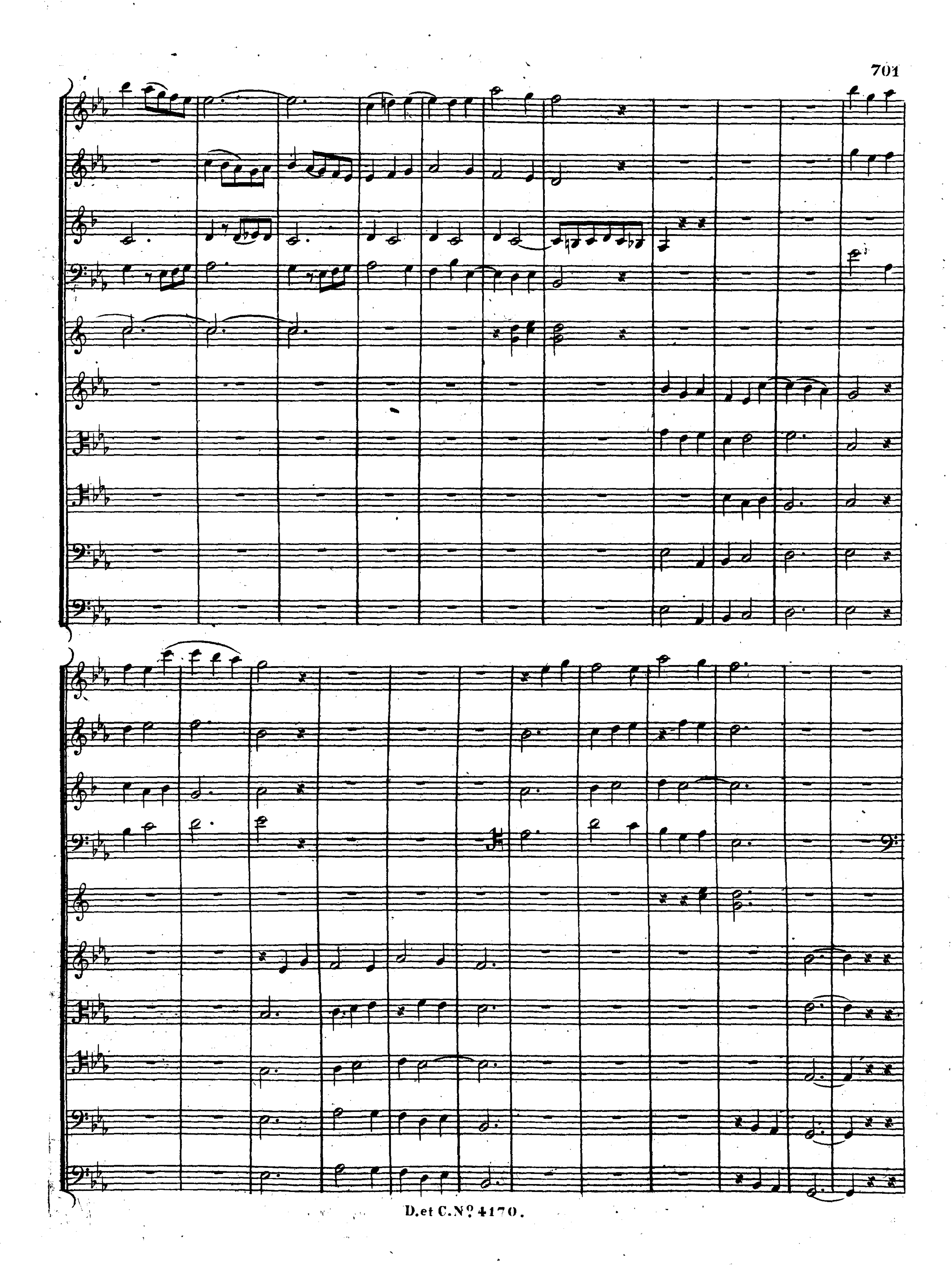
l'harmonie d'après le style rigoureux.

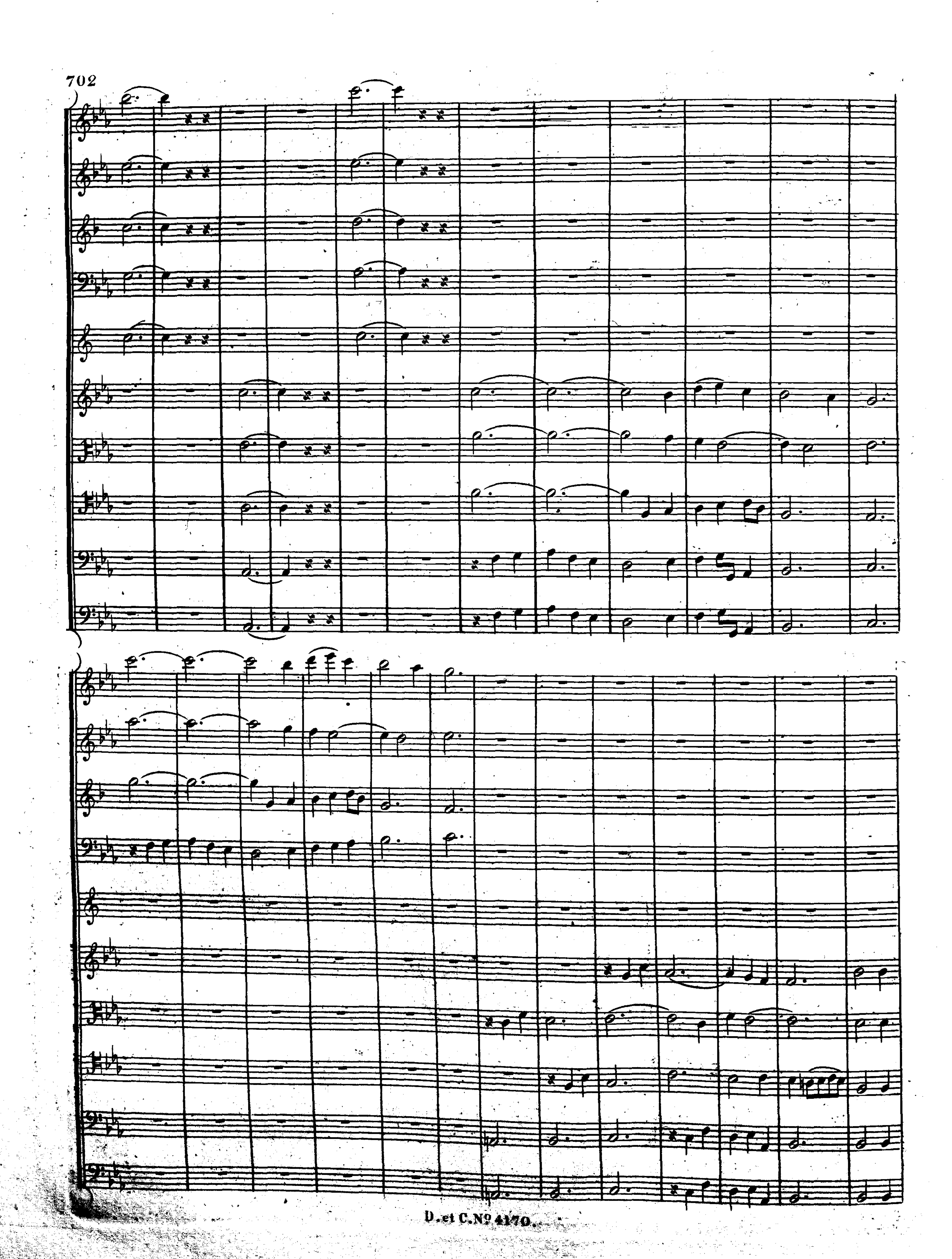
Nº 1. Dialogisirter Chor zwischen Menschenstimmen und Blasinstrumenten.

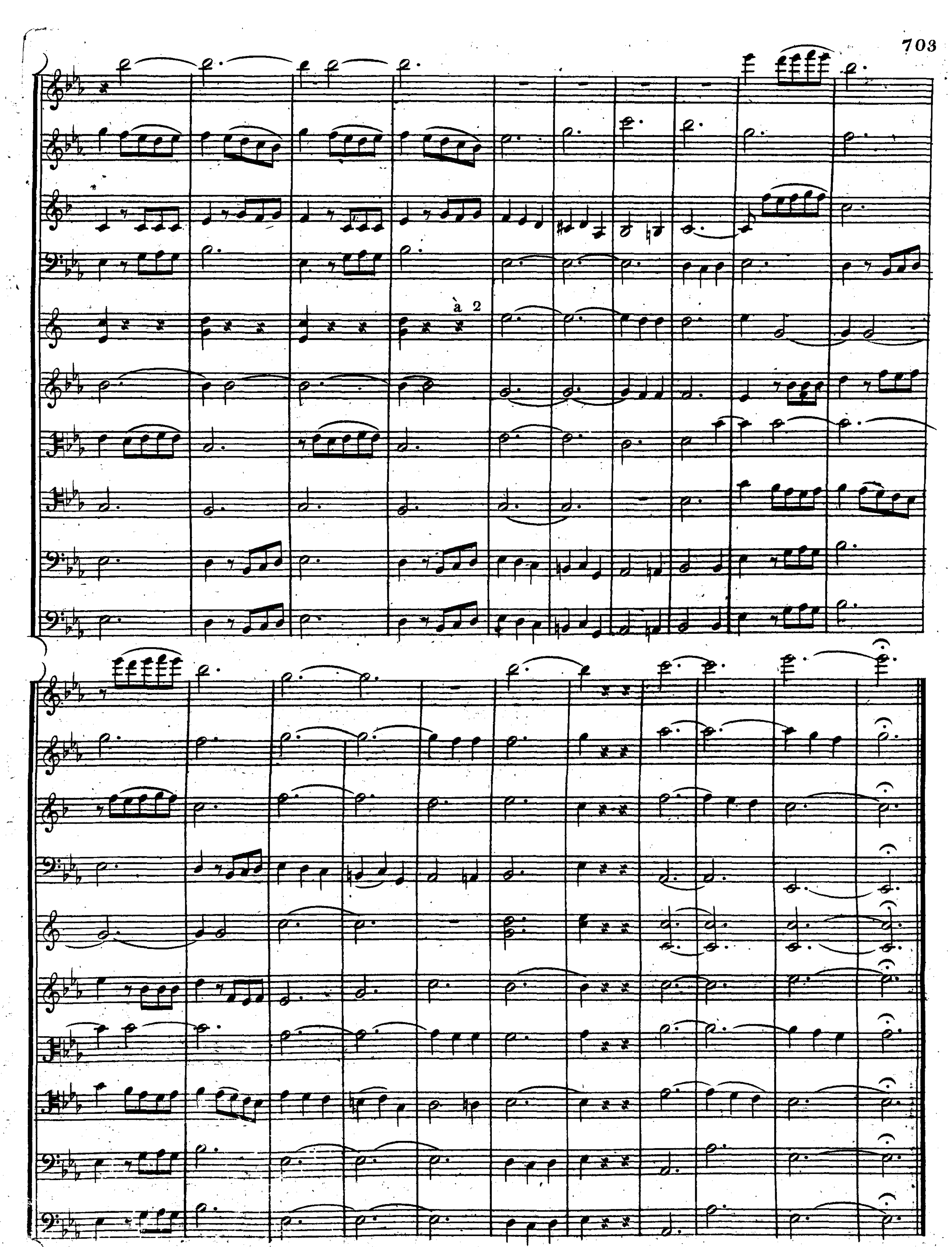
die Harmonie im strengen Style.









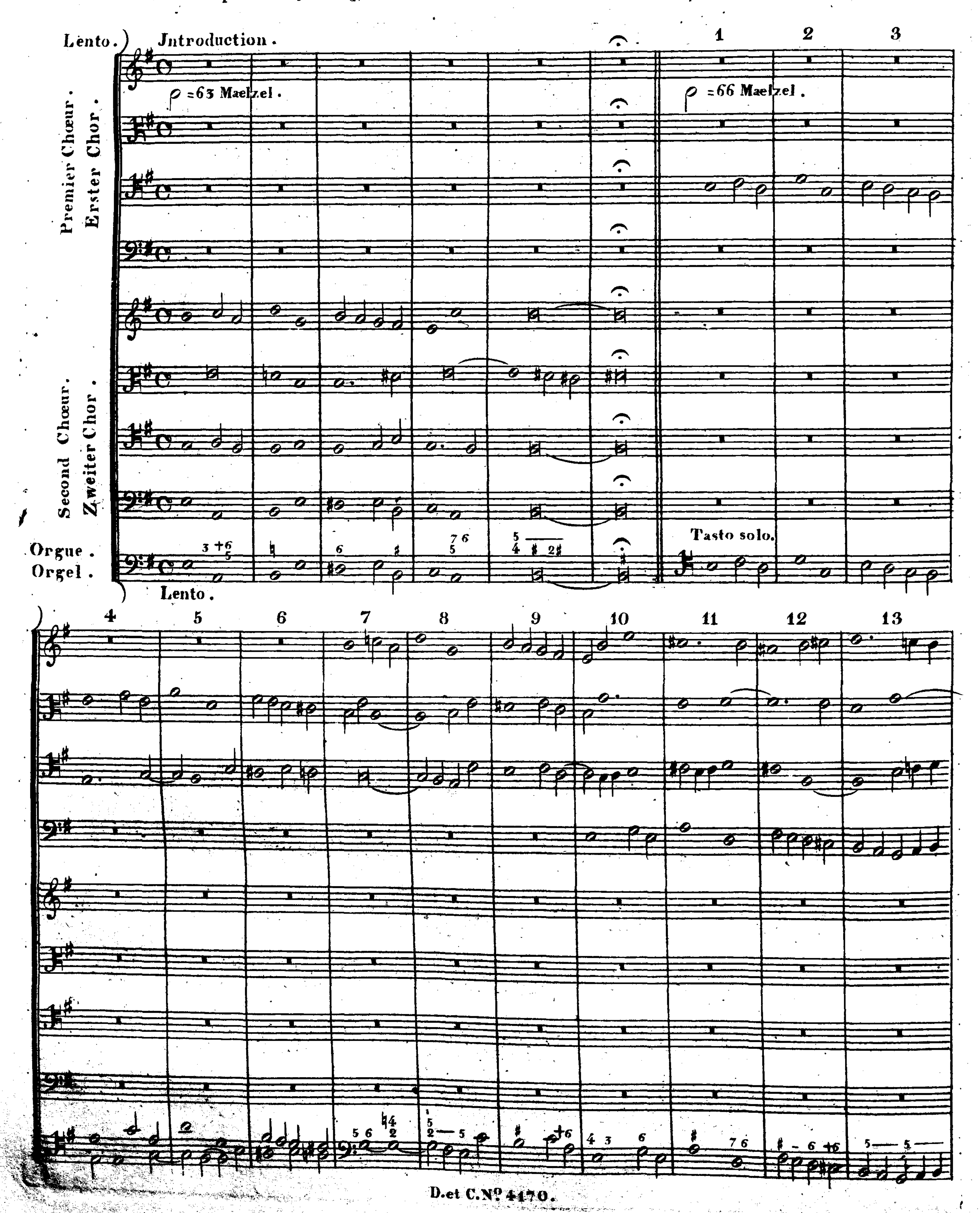

à 2

No. 2. Fugue à double Chœur.

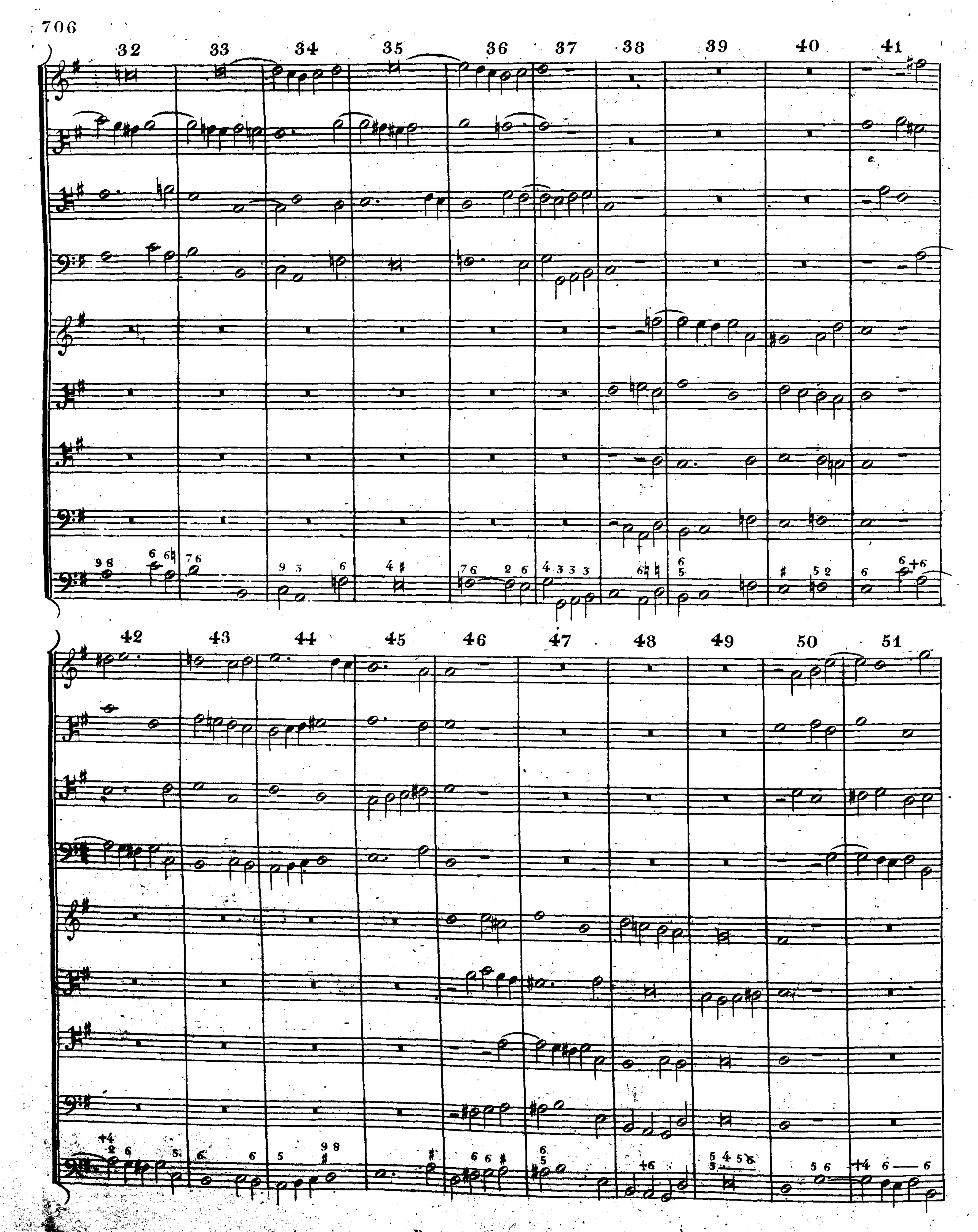
L'harmonie d'après le style rigoureux.

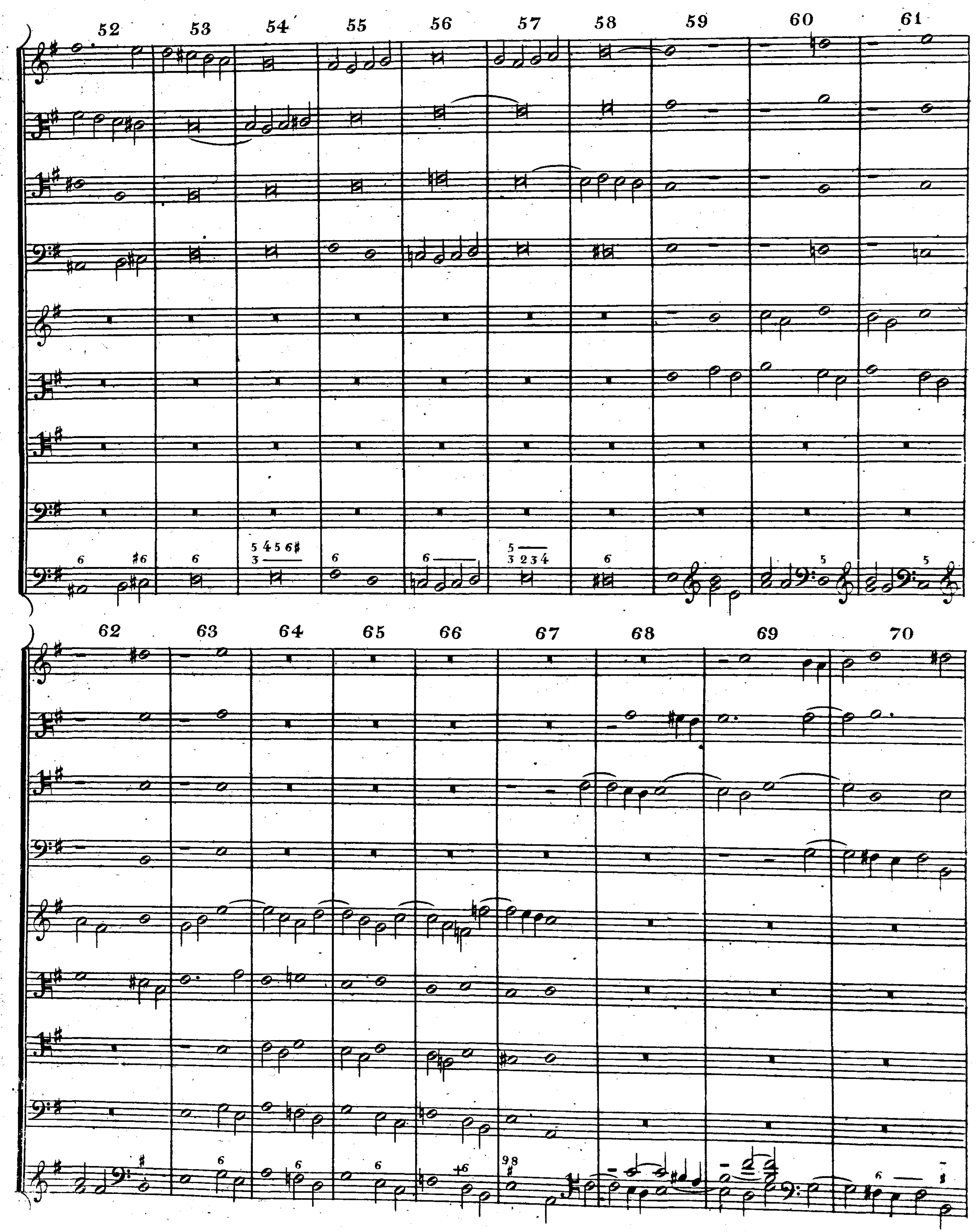
No. 2. Doppelchörige Fuge.

Die Harmonie im strengen Style.

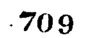



14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31


32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51


52 53 54 55 56 57 58 59 60 61
62 63 64 65 66 67 68 69 70


71
72
73
74
75
76
77
78
Pedale.
79
80
81
82
83
84
85
86
87



88 89 90 91 92 93 94 95 96

97 98 99 100 101 102 103 104 105 106.

Tasto solo.

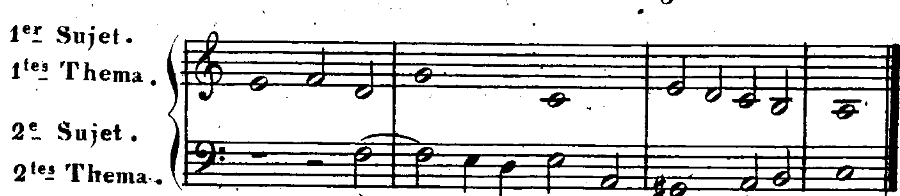
Adagio.

Analyse du morceau précédent.(*)

Le morceau précédent est une fugue à deux sujets, pour deux chœurs. Le premier sujet est dans le mode Eolien transposé en Mi; le voici avec son contre-sujet :

Zergliederung des vorhergehenden Tonstückes.(*)

Das vorstehende Tonstück ist eine doppelchörige Fuge mit 2 Subjecten (mit 2 Thema's,). Das erste Subject ist in der äolischen, in E versetzten Tonart; hier ist es mit seinem Gegenthema :



La Fugue a deux expositions : le premier chœur expose le premier sujet; voyez les mesures 1 à 13. Le second chœur expose le second sujet; voyez les mesures 18 à 26. En partant de la 38e mesure jusqu'à la 53e, on trouve quatre fois les deux sujets réunis, chaque fois dans un ton différent; cette réunion a lieu alternativement entre les deux chœurs. Un Stretto canonique avec le premier sujet se fait par le second chœur; voyez les mesures 59 à 67. Un Stretto avec le second sujet s'exécute par le premier chœur; voyez les mesures 68 à 77. En partant de la 85e mesure jusqu'à la 92e, l'harmonie est à 8 parties réelles; les deux Basse-tailles y font la contr' exposition. Les deux sujets réunis y fournissent simultanément une bonne basse au premier et au second chœur. On fait entendre encore une fois les deux sujets réunis mais seulement en Duo et avec la masse des 2 chœurs; voyez les mesures 95 à 98. Ce qui suit est la conclusion de la fugue.

Les Compositeurs qui ont précédé le 18e siècle, n'avaient nulle idée de l'effet que produit un trait en unisson, exécuté par une masse toute entière; ils ne savaient pas non plus que l'harmonie à 2 ou à 3 parties pouvait se doubler ou se tripler à l'octave, comme nous l'avons remarqué; mais cela n'est pas une raison pour exclure ces effets du style rigoureux dans lequel cette fugue est composée.

Die Fuge hat zwei Entwicklungen, (*Expositionen*): der erste Chor exponirt das erste Thema; man sehe die Takte von 1 bis 13. Der zweite Chor exponirt das zweite Thema; man sehe die Takte von 18 bis 26. Vom 38ten bis zum 53ten Takte findet man die beiden Thema viermal vereinigt, jedesmal in einer andern Tonart; diese Vereinigun findet abwechselnd zwischen beiden Chören statt. Ein canonisches *Stretto* (Engführung, wo in jeder Stimme das Thema früher als anfangs eintritt), befindet sich, aus dem ersten Thema gebildet, in den Takten 59 bis 67, durch den zweiten Chor ausgeführt. Ein *Stretto* des 2ten Thema, durch den ersten Chor ausgeführt, befindet sich in den Takten 68 bis 77. Vom 85ten bis zum 92ten Takt ist die Harmonie wesentlich 8-stimmig; die 2 Chorbässe bilden die Gegenentwicklung. Die beiden vereinigten Themas bilden hier abwechselnd für den ersten und zweiten Chor den Grundbass. Jn den Takten 95 bis 98 werden die zwei vereinigten Themas noch einmal vorgeführt, aber nur als *Duo* und mit den beiden Chormassen. Das Nachfolgende ist der Schluss der Fuge.

Die Tonsetzer, welche dem 18ten Jahrhundert vorangingen, hatten durchaus keine Vorstellung von der Wirkung, welche ein, durch die ganze Masse im Unison ausgeführter Satz hervorbringt; eben so wenig war ihnen bekannt, dass die 2- oder 3-stimige Harmonie in der Octave verdoppelt oder verdreifacht werden köne, wie wir bemerkt haben; aber das ist kein Grund, um diese Wirkungen von dem strengen Style auszuschliessen, in welchem die vorstehende Fuge componirt ist.

(*) Comme l'analyse de cette fugue est anticipée, nous engageons les élèves à y revenir après avoir lu l'article sur la fugue.

(*) Da die Zergliederung dieser Fuge sich auf das, in den späteren Theilen nachfolgende Lehrgebäude bezieht, so haben die Schüler, nach vollbrachten Studium des Fugensatzes, auf diese Zeilen zurückzukommen.

FIN DE LA CINQUIÈME PARTIE.

ENDE DES FÜNFTEN THEILS.

SECHSTER THEIL.

Sixième Partie.

TABLE DES MATIÈRES
DE LA SIXIÈME PARTIE.

JNHALT
DES SECHSTEN THEILS.

SIXIÈME PARTIE.

DE L'HARMONIE RENVERSABLE OU DES CONTREPOINTS DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE.

EXPLICATIONS PRÉLIMINAIRES.

Les mots Contrepoint et Harmonie sont synonymes; ainsi, les expressions *Contrepoint double*, *Contrepoint triple*, *Contrepoint quadruple*, équivalent à ces autres: *Harmonie double*, *Harmonie triple et Harmonie quadruple*. Bien que le mot *Contrepoint*, pris à la lettre, signifie *Harmonie*, on n'emploie ce mot dans la pratique moderne que pour exprimer une *Harmonie renversable*. Ce sera donc dans ce sens que nous l'emploierons dans le cours de cet ouvrage.

SECHSTER THEIL.

VON DER UMKEHRBAREN HARMONIE, ODER VOM DOPPELTEN, DREIFACHEN UND VIERFACHEN CONTRAPUNKT.

VORLÄUFIGE ERKLÄRUNGEN.

Die Worte Contrapunkt und Harmonie sind gleichbedeutend; demnach sind die Ausdrücke, *doppelter Contrapunkt*, *dreifacher Contrapunkt*, *vierfacher Contrapunkt*, völlig den Ausdrücken: *doppelte Harmonie*, *dreifache Harmonie*, *vierfache Harmonie* gleichzustellen. Obwohl nun, genau genommen, das Wort *Contrapunkt* nichts anders als *Harmonie* bedeutet, so braucht man jenes Wort in der neueren Kunstübung nur, um eine *Harmonie* zu bezeichnen, *welche der Umkehrung fähig ist*. Jn diesem letzten Siñe wollen wir es demnach im Verlauf dieses Werkes anwenden.

68. Anmerkung des Übersetzers. Dem aufmerksamen Schüler braucht nicht erst gesagt zu werden, dass demzufolge unter dem Namen EINFACHER CONTRAPUNKT nichts anders verstanden wird, als der Generalbass, oder die in den ersten 3 Theilen dieses Werkes entwickelte Harmonielehre, deren genaueste theoretisch-praktische Kenntniss natürlicherweise die unerlässliche Bedingung zur Verständlichkeit des Nachfolgenden ist.

Tout le monde sait ce que c'est que l'harmonie, et quel est son usage et son utilité; mais bien des gens ignorent ce que c'est que l'harmonie *renversable* ou *Contrepoint*, et plus encore le grand avantage qu'on peut en tirer. En étudiant cette partie de l'art musical, on n'apprend pas une nouvelle harmonie, différente de celle dont nous avons parlé dans la partie précédent et dans notre cours d'harmonie pratique, mais on y démontre les conditions qu'il faut observer pour qu'une *Période harmonique* soit renversable.

Le principe fondamental de tous les contrepoints possibles, est, que chaque partie puisse faire basse correcte contre les autres. Par exemple, pour qu'une harmonie à deux parties soit renversable, il faut que chaque partie fasse bonne basse contre l'autre. Quand l'harmonie à deux possède cette qualité, le compositeur peut en faire un double usage, c'est-à-dire la présenter, 1° sans renversement, 2° dans son renversement. C'est par cette raison qu'elle s'appelle contre-point double.

Jedermann weiss, was man unter Harmonie versteht, und worin ihr Gebrauch und ihr Nutzen besteht; aber gar Vielen ist unbekannt, was eigentlich die *umkehrbare Harmonie* oder der *Contrapunkt* ist, und welche grosse Vortheile man daraus ziehen kann. Jndem man diesen Theil der Tonkunst studiert, lernt man keine neue Harmonie, die von der in den früheren Theilen gelehrten unterschieden wäre, aber man lernt die Bedingungen kennen, welche zu beobachten sind, wenn eine *harmonische Periode* umkehrbar seyn soll.

Der Hauptgrundsatz aller möglichen Contrapunkte ist, dass jede Stimme einen guten, richtigen Bass zu den andern Stimmen bilden könne, wenn man sie willkührlich in die tiefere Octave setzt. Wenn z.B. eine 2=stimmige Harmonie umkehrbar seyn soll, so muss jede der beiden Stimmen zur andern einen guten Bass machen können. Weñ nun die 2=stimmige Harmonie diese Eigenschaft besitzt, so kann der Tonsetzer davon einen doppelten Gebrauch machen; nähmlich sie 1tens ohne Umkehrung, 2tens in ihrer Umkehrung darstellen und anwenden. Aus dieser Ursache wird sie doppelter Contrapunkt genannt.

L'harmonie à deux se renverse en mettant le dessus dans la basse, et vice-versa :



Nº 2. Chant B. Même harmonie renversée. (*)
Gesang B. Dieselbe Harmonie umgekehrt. (*)
Chant A.
Gesang A.

Nous appellerons l'harmonie Nº 1 le *Modèle*, et celle Nº 2 le *Renversement*. Comme les intervalles dans le Nº 1 ne restent pas les mêmes lorsqu'on les renverse, il s'en suit que le Nº 2 doit produire un autre effet que son modèle. C'est dans ce changement des intervalles que consiste l'interêt de l'harmonie renversable.

Il faut que le compositeur fasse usage du *Modèle* et de son *Renversement*, quand il désire faire valoir son contrepoint, car s'il emploie l'un sans l'autre, il ne fait entendre qu'une harmonie ordinaire, attendu qu'il ne peut espérer que les auditeurs devinent que l'harmonie est conçue en contrepoint, s'il ne la présente lui même sous ses deux faces différentes. Le contrepoint ne se reconnait que par la comparaison du *Modèle* avec son renversement.

Pour qu'une harmonie renversable devienne plus intéressante, et pour que son renversement soit plus facile à reconnaître, il faut que chaque partie chante d'une manière particulière. Le modèle suivant étant renversé, n'aurait pas d'interêt parceque les deux parties font en même tems les mêmes valeurs des notes, ce qui fait qu'elles chantent de la même manière :

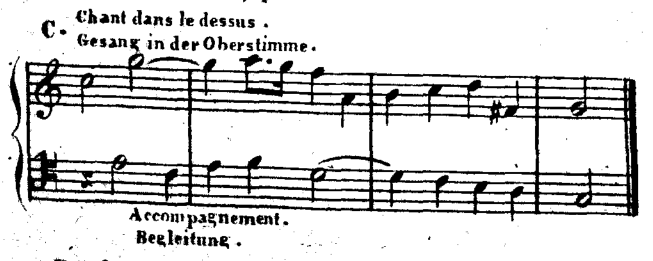
Die Harmonie wird umgekehrt, wenn man die Oberstimme in den Bass, und die Bassstimme in die obere versetzt:

Wir werden die Harmonie Nº 1 *das Muster*, und jene von Nº 2 *die Umkehrung* benennen. Da die in Nº 1 befindlichen Intervalle bei der Umkehrung nicht dieselben bleiben, so folgt daraus, dass Nº 2 eine andere Wirkung hervorbringen muss als sein Muster. In dieser Veränderung der Intervalle liegt das Anziehende der umkehrbaren Harmonie.

Wenn der Tonsetzer seinen Contrapunkt geltend machen will, so muss er sowohl das *Muster*, wie dessen *Umkehrung* anbringen; denn wenn er das eine ohne das andere setzt, so lässt er nur eine gewöhnliche Harmonie hören, indem er nicht hoffen darf, dass die Zuhörer es errathen, ob die Harmonie im Contrapunkt gesetzt ist, wenn er nicht selber sie ihnen unter den beiden verschiedenen Gestalten vorführt. Der Contrapunkt wird nur erkannt durch die Vergleichung und Zusammenstellung des *Musters* mit seiner *Umkehrung*.

Damit eine umkehrbare Harmonie anziehender werde, und damit ihre Umkehrung leichter zu erkennen sey, ist es nothwendig, dass jede Stimme einen eigenthümlichen Gesang bilde. Wenn das folgende Muster umgekehrt würde, so hätte es kein Interesse, weil beide Stimmen zugleich Noten von gleichem Werthe haben, und folglich auf eine und dieselbe Art singen :

(*) Il n'y a pas de contrepoint dès qu'on change l'accompagnement en mettant le chant à la basse, p.e.



D. N'est point un renversement de C, parceque la partie supérieure de l'un n'a rien de commun avec la partie inférieure de l'autre.

(*) Es bildet keinen Contrapunkt, (nähmlich keinen doppelten, etc.) sobald man, beim Versetzen des Gesangs in den Bass, die Begleitung verändert, z. B.



D. Ist keine Umkehrung von C, weil die Oberstimme des einen von der Unterstimme des andern ganz verschieden ist.

Modèle.
Muster.



Son renversement.
Dessen Umkehrung.

Mais il est facile d'obtenir deux chants différents, en variant l'une des deux parties sans changer le fond de l'harmonie; p.e.

Aber es ist leicht, zwei mehr von einander unterschiedene Gesänge zu erhalten, wenn man, ohne den Grund der Harmonie zu ändern, die eine Stimme varirt; z.B.

Modèle précédent dont une partie est variée.
Vorhergehendes Muster, wobei eine Stimme varirt ist.



Renversement.
Umkehrung.



Chacun de ces chants se nomme *Sujet*. L'un des deux sujets doit toujours entrer après une pause plus ou moins longue. Le chant qui commence le contrepoint se nomme *prémier sujet*, et le chant qui accompagne celui ci se nomme *second sujet*, ou *contre sujet*.

Jeder von diesen Gesängen heisst *Subject*, (*Thema*, *Motif*, *etc.*). Eins von den beiden Subjecten muss stets etwas später, nach einer mehr oder minder langen Pause, eintreten. Der Gesang, welcher den Contrapunkt beginnt, heisst das *erste*, (*Haupt-*) *Subject*, und der Gesang, welcher jenen begleitet, heisst das *zweite*, oder *Contra-Subject*, (*Contrathema etc.*)

Par exemple:

1er Sujet. Modèle.
1tes Thema. Muster.



Zum Beispiel:

2e Sujet. Renversement.
2tes Thema. Umkehrung.



Chaque sujet doit contenir un sens mélodique. Plus les sujets sont chantans, plus le contrepoint a d'attraits, et plus le parti qu'on en tire peut être avantageux. Pour que les auditeurs puissent facilement retenir le modèle, il faut qu'il soit court: il peut contenir de deux à huit mesures.

Le contrepoint s'emploie ordinairement dans le courant d'un morceau de musique: il n'est pas nécessaire que le morceau commence ou finisse avec le contrepoint; par cette raison l'harmonie du modèle et de son renversement peut commencer et finir sur un autre accord que celui de la tonique, et, pourvu que cet accord soit consonnant, il peut se trouver aussi bien dans son renversement que sans renversement. L'harmonie du contrepoint suivant, qui est en Ut, commence et finit par un autre accord que celui de la tonique.

Jedes Subject muss einen melodischen Sinn haben. Je mehr die Subjecte gesangvoll sind, desto mehr Reiz hat der Contrapunkt, und desto vortheilhafteren Gebrauch kann man davon machen. Damit die Zuhörer das Muster leicht behalten können, muss es kurz seyn: es kann zwei bis acht Takte enthalten.

Der Contrapunkt wird gewöhnlich im Laufe eines Tonstückes angewendet. Es ist nicht nothwendig, dass das Stück mit einem Contrapunkt anfange oder endige; aus dieser Ursache kann die Harmonie des Musters und seiner Umkehrung auf einem andern Accord, als dem der Tonica, anfangen und enden, und vorausgesetzt, dass dieser Accord consonirend ist, kann er eben so wohl in seiner eigenen Umkehrung, oder ohne dieselbe seyn. Die Harmonie des nachfolgenden Contrapunkts, welcher in C ist, beginnt und endet mit einem andern Accord als jenem der Tonica.

Modèle.
Muster.



Renversement.
Umkehrung.



On module rarement dans le courant du modèle, si ce n'est de la tonique à la dominante; le plus souvent on reste dans le ton.

Il n'est pas nécessaire de faire entendre les deux sujets du contrepoint toujours réunis: on emploie quelquefois l'un ou l'autre séparement; dans ce cas le contrepoint est suspendu. Cela se pratique dans un morceau de musique où l'on fait grand usage du contrepoint.

On peut transposer à volonté le *modèle* et le *renversement* du contrepoint en différens tons. Le modèle suivant est en *Sol* et son renversement est en *Ut:*

Man modulirt selten im Laufe des Musters, ausgenommen, aus der Tonica in die Dominante; meistens bleibt man in derselben Tonart.

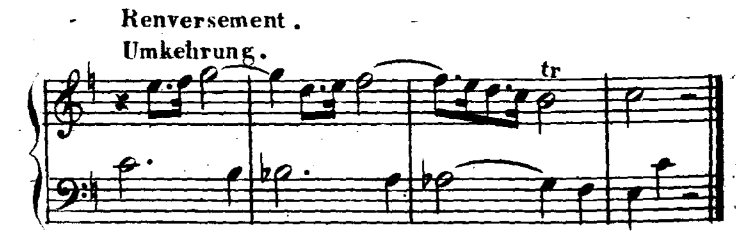
Es ist nicht nothwendig, die beiden Subjecte des Contrapunkts stets vereint hören zu lassen: man gebraucht bisweilen den einen oder den andern einzeln für sich; in diesem Falle ist der Contrapunkt unterbrochen. Man thut dieses in Tonstücken, wo eine starke Anwendung des Contrapunkts statt findet.

Man kann sowohl das *Muster* wie die *Umkehrung* des Contrapunkts in verschiedene Tonarten transponiren. Das folgende Muster ist in G, und seine Umkehrung in C.

Modèle.
Muster.



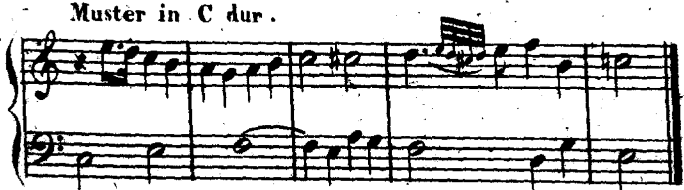
Renversement.
Umkehrung.



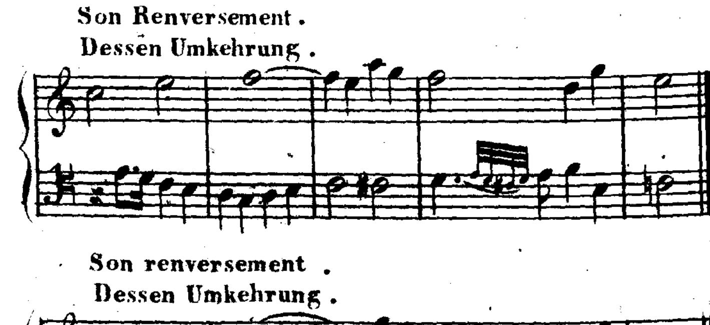
Cette transposition se fait quelquefois de majeur en mineur, et vice-versa: dans les deux cas, l'harmonie du contrepoint éprouve souvent de légères altérations, qui consistent dans le changement des intervalles mineurs en intervalles majeurs, et vice-versa; p.e.

Dieser Tonartwechsel geschieht bisweilen aus *dur* ins *moll*, und umgekehrt: in diesen zwei Fällen erleidet die Harmonie des Contrapunkts oft kleine Veränderungen, welche in der Vertauschung der *kleinen* gegen die *grossen* Intervalle (und umgekehrt) bestehen; z. B.

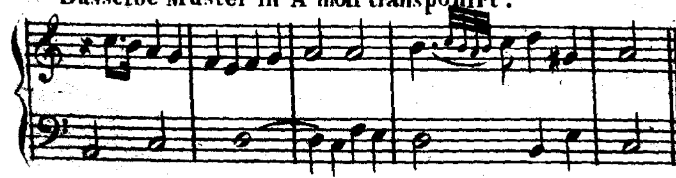
Modèle en Ut majeur.
Muster in C dur.



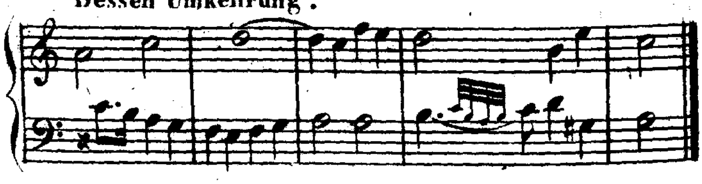
Son Renversement.
Dessen Umkehrung.



Même modèle transposé en La mineur.
Dasselbe Muster in A moll transponirt.



Son renversement.
Dessen Umkehrung.



Il n'est pas permis d'altérer les valeurs de notes d'un sujet. Mais on peut abréger un sujet, c'est à dire n'en faire entendre qu'une partie, quand on le juge à propos. Cependant, cela ne peut avoir lieu qu'après l'avoir employé plusieurs fois dans toute son étendue.

Es ist nicht erlaubt, den Werth der Noten eines Musters zu verändern. Aber man kann ein Muster abkürzen, das heisst, nur einen Theil desselben hören lassen, wenn man es angemessen findet. Doch kann dieses erst dann statt finden, wenn man das Muster früher mehrmal vollständig vorgeführt hat.

On peut aussi ajouter au contrepoint une ou deux parties d'accompagnement pour rendre l'harmonie plus ou moins complette ; c'est au moyen de ces parties accessoires que le contrepoint peut trouver place dans un trio, un quatuor et en général dans toute harmonie à plus de deux parties. Une seule partie accessoire ajoutée peut être 1º partie supérieure ; 2º partie intermediaire ; 3º partie de basse. Cette partie peut être changée autant de fois qu'on l'ajoute, attendu qu'elle n'est pas partie intégrante du contrepoint.

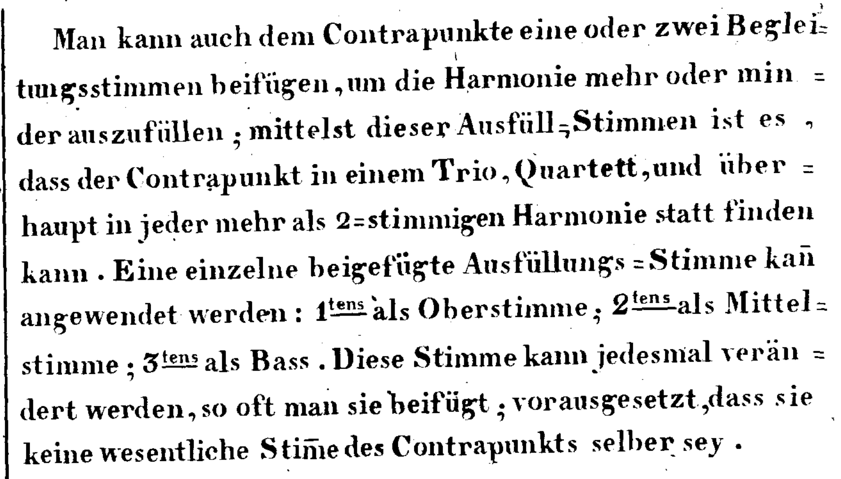
Voici des exemples :

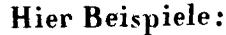
Man kann auch dem Contrapunkte eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügen, um die Harmonie mehr oder minder auszufüllen ; mittelst dieser Ausfüll=Stimmen ist es, dass der Contrapunkt in einem Trio, Quartett, und überhaupt in jeder mehr als 2=stimmigen Harmonie statt finden kann. Eine einzelne beigefügte Ausfüllungs=Stimme kañ angewendet werden : 1tens als Oberstimme ; 2tens als Mittelstimme ; 3tens als Bass. Diese Stimme kann jedesmal verändert werden, so oft man sie beifügt ; vorausgesetzt, dass sie keine wesentliche Stim̃e des Contrapunkts selber sey.

Hier Beispiele:











Dans l'exemple suivant le contrepoint est accompagné par deux parties accessoires.

Jn folgendem Beispiele ist der Contrapunkt durch zwei Ausfüll=Stimmen begleitet.

On pourrait faire plusieurs quatuors suivant les combinaisons diverses des 4 parties entre elles. Dans tous les exemples précédents le second sujet se trouve *au dessus* du premier. Il est clair que l'on en pourrait doubler le nombre en mettant autant de fois le second sujet au dessous du premier, et en créant d'autres parties accessoires. On transpose le contrepoint avec les parties ajoutées dans différents tons quand on veut

Man könnte, nach den mannigfaltigen Zusammenstellungen der 4 Stimmen, verschiedene Quartetten hervorbringen. Jn allen vorstehenden Beispielen befindet sich das zweite Subject *über* dem ersten. Es ist klar, dass man die Zahl dieser Beispiele verdoppeln könnte, wenn man das zweite Subject eben so oft *unter* das erste setzte, und dazu andere Ausfüllungs=Stimmen erfände. Man versetzt den Contrapunkt mit seinen Ausfüllstimmen in verschiedene Tonarten, weñ

l'employer avec ses chances dans un morceau de mu=sique. Il est important de fixer ici tout de suite l'at=tention sur la grande ressource que le compositeur peut tirer du contrepoint accompagné d'une et de deux parties ajoutées. Nous prendrons pour l'exemple le contrepoint suivant, que nous présenterons en *ma=jeur* et en *mineur* :

man ihn mit seinen Wechselfällen in einem Tonstücke anwen=den will. Es ist wichtig, hier sogleich die Aufmerksamkeit an das grosse Hilfsmittel zu fesseln, welches der Tonsetzer aus dem, von einer oder zwei Ausfüll=Stimmen begleiteten Contrapunkte ziehen kann. Wir werden als Beispiel den folgenden Contrapunkt nehmen, welchen wir in *dur* und in *moll* darstellen wollen :





Le contrepoint, tel qu'on le voit ci-dessus, donne deux ***DUOS***, qui sont le modèle et son renversement. En ajoutant au modèle une partie accessoire, l'on ob=tient trois ***TRIOS***, parceque cette partie ajoutée peut être partie supérieure, partie intermédiaire et partie de basse, comme on l'a vu plus haut. En ajoutant de la sorte une partie au renversement du modèle, on obtiendra trois autres ***TRIOS***. En ajoutant deux parties d'accom=pagnement au modèle, on fera 4 ***QUATUORS***, parceque ces deux parties peuvent être les deux parties extrêmes, ou les deux parties intermédiaires, ou une partie intermédi=aire et le dessus, ou bien une partie intermédiaire et la basse.

Le renversement du modèle avec deux parties ajou=tées donne également quatre ***QUATUORS***. La trans=position du contrepoint en *mineur* avec des parties d'accompagnement fournira au moins encore deux au=tres ***TRIOS*** et deux autres ***QUATUORS***. Le tout ensemble donne deux ***DUOS***, huit ***TRIOS***, et dix ***QUATUORS***, ce qui suppose le contrepoint vingt fois employé; dix fois renversé et dix fois sans renver=sement, seize fois en majeur et quatre fois en mineur. Voici l'exemple de cette reproduction remarquable avec le contrepoint précédent :

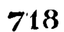
Dieser Contrapunkt, so wie man ihn hier vorstehend sieht, gibt zwei ***DUOS***, welche das Muster und dessen Umkehrung sind. Indem man dem Muster eine Zusatzstimme beifügt, erhält man drei ***TRIOS***, weil diese beigefügte Stimme ent=weder Oberstimme, oder Mittelstimme, oder Bass seyn kann, wie wir oben gesehen haben. Indem man auf selbe Weise eine solche Stimme der Umkehrung des Musters beifügt, er=hält man drei andere ***TRIOS***. Fügt man dem Muster zwei Ausfüll=Stimmen bei, so erhält man 4 ***QUARTETTE***, indem diese Stimmen eben sowohl Ober=als Mittel=und Bassstimmen seyn, und auf diese Weise beliebig vertheilt werden können.

Die Umkehrung des Musters mit zwei Ausfüllstimmen gibt gleichfalls vier ***QUARTETTE***. Die Versetzung des Contrapunkts in *moll*, mit den Begleitungsstimmen, liefert wieder wenigstens zwei andere ***TRIOS*** und zwei andere ***QUARTETTE***. Das Ganze gibt 2 ***DUOS***, 8 ***TRIOS*** und 10 ***QUARTETTE***, was eine 20=malige Anwendung des Contrapunkts voraussetzt; 10 mal umgekehrt und 10 mal ohne Umkehrung, 16 mal in *dur* und 4 mal in *moll*. Hier folgt das Beispiel dieser merkwürdigen mannigfaltigen Benützung, aus dem vorigen Contrapunkte entwickelt :



(*) Pour bien saisir le modèle d'un contrepoint, il faut toujours le présenter la première fois sans nulle partie accessoire.

(*) Um das Muster eines Contrapunkts wohl zu fassen, muss man es stets das erstemal ohne alle Ausfüllstimmen darstellen.



Partie intermédiaire et le dessus ajoutées.
Beigefügte Mittel = und Ober = Stimme.

Modèle.
Muster.

Partie intermédiaire et la basse ajoutées.
Beigefügte Mittel = und Bass = Stimme.

Modèle.
Muster.

Parties extérieures ajoutées.
Beigefügte äussere Stime.

Renversement.
Umkehrung.

Parties intermédiaires ajoutées.
Beigefügte Mittelstimmen.

Renversement.
Umkehrung.

Partie intermédiaire et le dessus ajoutés.
Beigefügte Mittel = und Oberstimme.

Renversement.
Umkehrung.

Basse et partie intermédiaire ajoutées.
Beigefügte Bass = und Mittelstimme.

Renversement.
Umkehrung.

(*)

Contrepoint en mineur.
Contrapunkt in moll.

Modèle.
Muster.

Basse ajoutée.
Beigefügter Bass.

Partie supérieure ajoutée.
Beigefügte Oberstimme.

Modèle.
Muster.

Parties intermédiaires ajoutées.
Beigefügte Mittelstimmen.

Renversement.
Umkehrung.

Basse et le dessus ajoutés.
Beigefügter Bass und Oberstimme.

(*) La basse fait ici pédale pour accompagner le contrepoint. La pédale, n'étant pas renversable, ne peut jamais servir dans le contrepoint. Mais, à l'instar de cet exemple, on peut l'employer par fois comme partie ajoutée.

(*) Der Bass macht hier einen Orgelpunkt, um den Contrapunkt zu begleiten. Da der Orgelpunkt nicht umkehrbar ist, so kann er nie selber einen Contrapunkt bilden. Aber man kann, so wie in diesem Beispiele geschieht, ihn bisweilen als beigefügte Stimme anwenden.

Tous ces exemples ne sont qu'en *Ut majeur* ou en *La mineur:* mais on les transpose dans d'autres tons en les employant dans un morceau de musique régulier, tel qu'un morceau de simphonie. Dans chaque morceau de musique où l'on emploie le contrepoint, on peut faire usage des développements que nous venons d'indiquer. Il n'est pas nécessaire de prendre toutes les chances, mais seulement celles qui paraissent plus avantageuses.

Pour que l'harmonie soit renversable, il faut lui donner cette qualité en la créant. Le hazard fait quelquefois que l'on peut renverser deux, trois, ou quatre mesures d'harmonie, mais cela arrive très rarement. L'harmonie peut se renverser de plusieurs manières, savoir, à l'octave, à la dixième, à la douzième, et même à la seconde, à la quarte, à la sixte, et à la septième, comme on le verra dans le courant de cette partie. Les renversements les plus importants sont ceux à l'octave, à deux, à trois et à quatre parties, et ensuite ceux à la dixième et à la douzième.

Nous traiterons tous ces contrepoints dans l'ordre suivant:

1° Contrepoint double à l'octave ou à la quinzième.
2° Le même avec des tierces ajoutées.
3° Contrepoint triple.
4° Contrepoint quadruple.
5° Contrepoint à la tierce ou à la dixième.
6° Le même avec des tierces ajoutées:
7° Contrepoint à la quinte ou à la douzième.
8° Le même avec des tierces ajoutées.

Notice sur les quatre Contrepoints suivants qui ne sont pas en usage.

1° Contrepoint à la seconde ou à la neuvième.
2° Contrepoint à la quarte où à la onzième.
3° Contrepoint à la sixte ou à la treizième.
4° Contrepoint à la septième ou à la quatorzième.

Alle diese Beispiele sind nur in *C dur* und in *A moll:* aber man versetzt sie in andere Tonarten, wenn man davon in einem regelmässigen Tonstücke, (z.B. in einer Sinfonie) Gebrauch macht. Jn jedem Musikstücke, wo man vom Contrapunkte Gebrauch macht, kann man die eben angezeigten Entwicklungen anwenden. Es ist nicht nothwendig, alle Wechselfälle anzubringen, sondern nur jene, welche die günstigsten scheinen.

Damit die Harmonie umkehrbar sey, muss man ihr schon bei ihrer Erfindung diese Eigenschaft geben. Der Zufall bringt es wohl zuweilen mit sich, dass man 2, 3 oder 4 Takte der Harmonie umkehren kann, aber das geschieht doch nur sehr selten. Die Harmonie kann auf mehrere Arten umgekehrt werden, nähmlich: in der Octave, in der Decime, in der Duodezime, und sogar in der Secunde, Quarte, Sexte, und in der Septime, wie man im Verfolg dieses Werkes sehen wird. Die wichtigsten Umkehrungen sind jene in der Octave (2,=3,=und 4=stimmig,) und ferner jene in der Decime und in der Duodecime.

Wir werden alle diese Contrapunkte in folgender Ordnung abhandeln:

1tens Doppelter Contrapunkt in der Octave oder in der Quindecime. (doppelten Octave.)
2tens Derselbe mit beigefügten Terzen.
3tens Dreifacher Contrapunkt.
4tens Vierfacher Contrapunkt.
5tens Contrapunkt in der Terz oder in der Decime.
6tens Derselbe mit beigefügten Terzen.
7tens Contrapunkt in der Quinte oder in der Duodecime.
8tens Derselbe mit beigefügten Terzen.

Bemerkung, über die vier folgenden Contrapunkte, welche nicht gebräuchlich sind:

1tens Contrapunkt in der Secunde oder None.
2tens Contrapunkt in der Quarte oder Undecime.
3tens Contrapunkt in der Sext oder Tredecime.
4tens Contrapunkt in der Sept oder Quatuordecime.

I.

DES CONTREPOINTS DOUBLES À L'OCTAVE OU À LA QUINZIÈME, (DOUBLE OCTAVE.) (*)

Le contrepoint double est une harmonie à deux parties renversables, c'est-à-dire dont chaque partie peut donnér bonne basse contre l'autre. Tous les exemples que nous avons donnés dans l'article précédent sont en contrepoints doubles à l'octave. On nomme ce contrepoint, contrepoint à l'octave ou à la quinzième, parceque les renversements se font à ces intervalles.

Nous avons déjà remarqué plus haut, que les intervalles du modèle changent dans le renversement, comme on peut le voir par le tableau suivant:

Modèle 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Renversement 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

C'est-à-dire, que l'unisson devient octave, la seconde devient septième, ainsi de suite.

Voici les règles qu'il faut observer pour créer le contrepoint à l'octave:

Première Règle.

Il faut traiter la Quinte parfaite en dissonnance, c'est-à-dire la préparer et la résoudre, ou l'employer comme note de passage. Cette règle est la plus importante dans ce contrepoint.

Seconde Règle.

La suspension que l'on indique par le chiffre 9 est dèfendue, parcequ'elle n'est pas renversable.

Troisième Règle.

Deux Quartes consécutives ne peuvent pas avoir lieu, parcequ'en les renversant elles donnent deux quintes.

Quatrième Règle.

Pour que les deux parties du contrepoint ne se croisent pas en les renversant, il ne faut les écarter que

(*) Ce contrepoint étant le plus en usage et le plus utile dans la pratique, nous avons donné tous les éclaircissemens necessaires sur son emploi, d'une manière plus étendue que sur les autres contrepoints dont l'usage n'est pas à beaucoup près aussi fréquent.

I.

VON DEN DOPPELTEN CONTRAPUNKTEN IN DER OCTAVE ODER IN DER QUINDECIME, (DOPPELOCTAVE.) (*)

Der doppelte Contrapunkt ist eine zweistimmige umkehrbare Harmonie, also eine solche, in welcher jede Stimme gegen die andere, wenn man ihre Lagen umtauscht, einen guten Bass bildet. Alle Beispiele, welche wir in dem vorhergehenden Abschnitte gegeben haben, sind im doppelten Contrapunkt in der Octave geschrieben. Man nennt diesen Contrapunkt: den *Contrapunkt in der Octave*, oder *in der Quindecime*, weil die Umkehrungen in diesen Jntervallen statt finden.

Wir haben schon früher bemerkt, dass die Jntervalle des Musters sich in der Umkehrung verändern, wie man in folgender Tabelle sehen kann:

Muster 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Umkehrung 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Das heisst, aus dem Unison wird eine Octave, aus der Secund wird eine Sept, und so fort.

Hier folgen die Regeln, welche man befolgen muss, um den Contrapunkt in der Octave hervorzubringen.

Erste Regel.

Die reine Quinte muss als Dissonanz behandelt, das heisst: vorbereitet und aufgelöst, oder als Durchgangsnote angewendet werden. Diese Regel ist die wichtigste in diesem Contrapunkt.

Zweite Regel.

Die Verzögerung, welche man durch die Ziffer 9 anzeigt, ist verbothen, weil sie nicht umkehrbar ist.

Dritte Regel.

Zwei nach einander folgende Quarten dürfen nicht statt haben, weil sie bei ihrer Umkehrung zwei Quinten geben.

Vierte Regel.

Damit die zwei Stimmen des Contrapunktes sich bei der Umkehrung nicht kreuzen, (in einander vermengen,) so

(*) Da dieser Contrapunkt der gebräuchlichste und in der Ausübung der nützlichste ist, so haben wir über seine Anwendung alle nöthigen Aufklärungen auf eine umfassendere Art gegeben, als über die andern Contrapunkte, deren Gebrauch bei weitem nicht so häufig ist.

tout au plus d'une quinzième en créant le modèle ; et il y a même des cas où l'on ne doit pas surpasser les limites d'une octave.

À ces quatre règles il faut ajouter :

1º Que l'harmonie du contrepoint (quoiqu'à deux parties seulement) doit être suffisamment riche pour qu'elle puisse se passer d'une troisième partie de remplissage (ou d'accompagnement,) attendu qu'il faut d'abord, et toujours, exposer le contrepoint *sans ce secours*, pour que les auditeurs soyent en état de saisir facilement les deux sujets.

2º Que les deux sujets ne doivent se croiser ni dans le modèle ni dans le renversement.

3º Que toutes les dissonnances doivent être préparées, sauf les notes de passage. *La Quinte diminuée* et son renversement la *Quarte augmentée*, font exception à cette règle : on peut les employer parfois sans les préparer.

4º Que chaque sujet doit presenter un chant distinct; on fera entrer l'un après l'autre au moyen d'une courte pause, comme nous l'avons déjà remarqué précédemment.

OBSERVATION SUR LA PREMIERE RÈGLE CONCERNANT LA QUINTE PARFAITE.

La Quinte parfaite est un excellent intervalle, mais, comme en se renversant, elle donne une quarte qui pourrait rendre la basse vicieuse, il faut la traiter en dissonnance. Voici des exemples sur l'emploi de la quinte parfaite :

muss man sie, bei der Erfindung des Musters, nicht weiter von einander entfernen, als höchstens um eine Doppeloctave (Quindecime); und es gibt sogar Fälle, wo man die Grenze der einfachen Octave nicht überschreiten darf.

Diesen 4 Regeln muss man noch beifügen :

1tens Dass die Harmonie des Contrapunkts, (wenn auch nur 2=stimmig,) doch stets hinreichend vollständig seyn muss, um einer dritten Ausfüll=oder Begleitungsstimme entbehren zu können, indem stets anfangs der Contrapunkt *ohne dieses Hilfsmittel* vorgeführt werden muss, damit die Hörer in den Stand gesetzt werden, die beiden Subjecte leicht zu fassen.

2tens Dass die beiden Subjecte sich weder im Muster noch in der Umkehrung kreuzen und vermengen dürfen.

3tens Dass alle Dissonanzen vorbereitet werden müssen, mit Ausnahme der Durchgangsnoten. Nur die *verminderte Quinte*, und ihre Umkehrung, *die übermässige Quarte* machen eine Ausnahme von dieser Regel; man kann sie bisweilen ohne Vorbereitung anwenden.

4tens Dass jedes Subject einen bestimmten Gesang bilden soll; man lässt das eine nach dem andern, wie wir schon vorhin bemerkt haben, nach einer kurzen Pause eintreten.

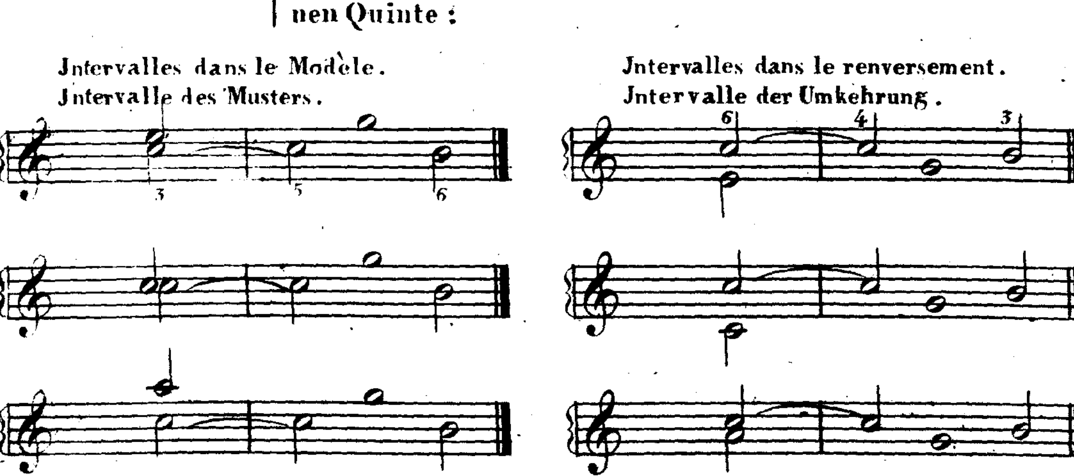
BEMERKUNG ÜBER DIE ERSTE REGEL, DIE REINE QUINTE BETREFFEND.

Die reine Quinte ist ein vortreffliches Intervall; aber bei ihrer Umkehrung gibt sie eine Quarte, welche den Bass fehlerhaft machen könnte; man muss sie daher als Dissonanz behandeln. Hier sind Beispiele über den Gebrauch der reinen Quinte :

Quinte préparée par la tierce.
Quinte durch die Terz vorbereitet.

Préparée par l'unisson.
Durch den Unison vorbereitet.

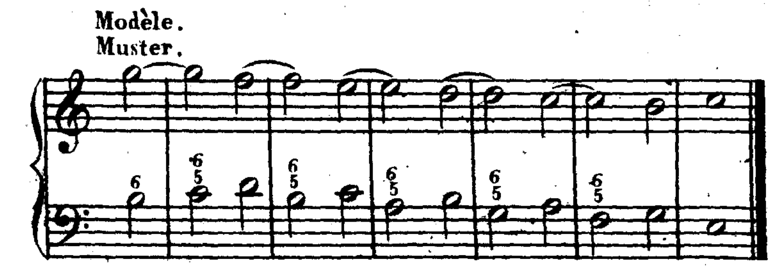
Préparée par la sixte.
Durch die Sext vorbereitet.





L'exemple suivant, où la quinte est prodiguée, est praticable; mais sous la condition d'ajouter une partie au renversement, et d'accompagner par une Seconde, toutes les quartes que l'on y trouve.

Das folgende Beispiel, wo die Quinte oft angebracht wird, ist anwendbar; aber unter der Bedingung, dass der Umkehrung eine Stimme beigefügt, und dass jede da vorkommende Quart durch die Secund begleitet werde.





La Quinte diminuée, qui donne en se renversant Quarte augmentée, s'emploie quelquefois sans préparation (comme nous l'avons déjà remarqué,) principalement dans le style libre. Mais il faut arriver sur cet intervalle par dégré conjoint, autant que possible. Voici des exemples:

Die verminderte Quinte, welche in ihrer Umkehrung eine übermässige Quart bildet, wird bisweilen, (wie wir schon bemerkt haben,) ohne Vorbereitung angewendet; vorzüglich im freien Style. Aber man muss auf dieses Intervall, so viel als möglich, durch Nebenstufen kommen. Hier Beispiele:

Intervalles dans le modèle.
Intervalle des Musters.

Renversement.
Umkehrung.



OBSERVATIONS SUR LA SECONDE RÈGLE, CONCERNANT L'INTERVALLE DE LA NEUVIÈME.

Il y a deux manières très différentes d'employer l'intervalle de la neuvième dont l'une est mauvaise et l'autre est bonne; les voici :



Dans le N° 1, où le Ré suspend l'Ut, l'harmonie n'est pas renversable. Dans le N° 2, où l'Ut suspend le Si, l'harmonie est renversable. Dans le N° 1 la suspension Ré ne peut pas s'approcher de l'Ut à la distance d'une seconde : p.e. [mauvais.] Dans le N° 2 le Ré n'étant pas suspension, peut se frapper avec l'Ut à la distance d'une seconde : par exemple [bon.] Dans cet exemple c'est l'Ut qui est la suspension.

Voici des exemples avec leurs renversements sur les différents cas où la neuvième est praticable ou à éviter. Dans les exemples qui ne sont pas bons, l'intervalle de la neuvième est indiqué par le chiffre 9. Dans les exemples praticables, cet intervalle est indiqué par le chiffre 2 :

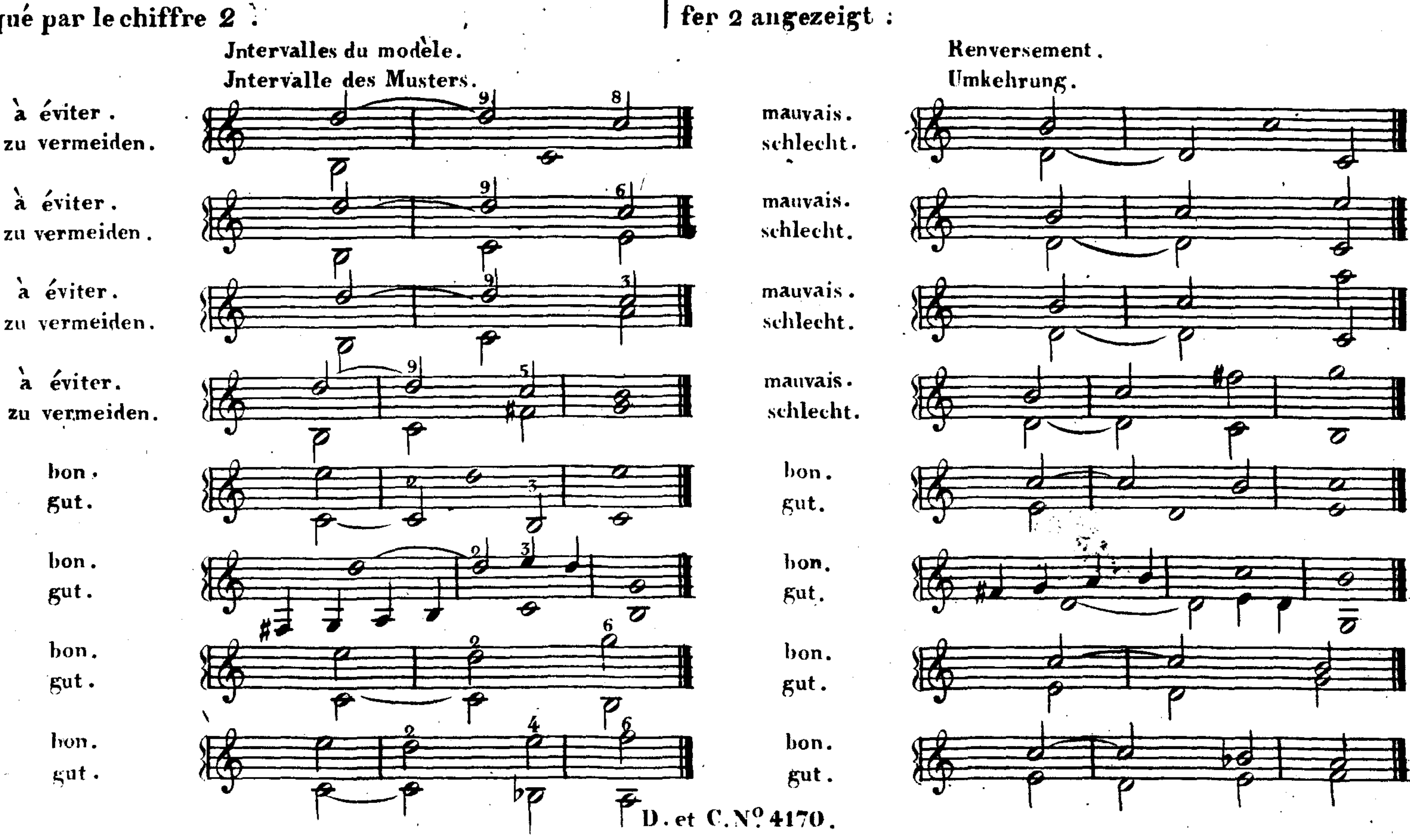
BEMERKUNGEN ÜBER DIE ZWEITE REGEL, DAS JNTERVALL DER NONE BETREFFEND.

Es gibt zwei sehr verschiedene Arten, das Jntervall der None zu gebrauchen, wovon die eine schlecht, die andere aber gut ist : nähmlich :



Jn N° 1, wo das D eine Verzögerung des C bildet, ist die Harmonie nicht umkehrbar. Jn N° 2, wo das C die Verzögerung des H macht, ist dagegen die Harmonie zur Umkehrung geeignet. Jn N° 1 kann die Verzögerung (das D) sich dem C nicht auf den Zwischenraum einer Secunde nähern : z.B. [schlecht.] Jn N° 2 hingegen, wo das D keine Verzögerung ist, kann es mit dem C in dem Zwischenraume einer Secunde statt finden : zum Beispiel: [gut.] Jn diesem zweiten Beispiele ist das C die Verzögerung.

Hier folgen Beispiele mit ihren Umkehrungen über die verschiedenen Fälle, wo die None anzuwenden oder zu vermeiden ist. Jn allen Fällen, wo sie nicht gut wäre, ist das Nonen-Jntervall durch die Ziffer 9 bezeichnet. Jn den anwendbaren Beispielen ist dasselbe Jntervall durch die Ziffer 2 angezeigt :



OBSERVATION SUR LA TROISIÈME RÈGLE CONCERNANT DEUX QUARTES CONSÉCUTIVES.

On évite deux quartes de suite, non seulement parcequ'elles donnent deux quintes en les renversant , mais aussi parceque la seconde quarte dans ce cas ne peut pas être preparée, et il est défendu dans la bonne harmonie d'employer une quatre juste sans préparation, lorsqu'elle n'est pas note de passage. On se permet dans la musique libre, la succession de deux quartes, lorsque la seconde quarte est *augmentée* . Voyez l'exemple suivant :



Mais cet exemple ne vaut rien en contrepoint, attendu qu'en le renversant on obtient les deux quintes suivantes, qui sont dures, surtout dans l'harmonie à deux parties :



OBSERVATION SUR LA QUATRIÈME RÈGLE CONCERNANT LES LIMITES QU'IL NE FAUT PAS FRANCHIR EN CRÉANT LE MODÈLE.

Pour ne pas croiser les sujets dans ce contrepoint, on prescrit la règle de ne point surpasser les limites de l'octave, où aumoins celles de la quinzième : cette régle exige des explications particulières.

Si l'on desirait de faire un contrepoint pour deux *voix semblables*, (par exemple pour deux sopranos ou pour deux tenors, qui n'ont pas beaucoup d'étendue,) le modèle suivant ne pourrait pas servir :

BEMERKUNG ÜBER DIE 3te REGEL, DIE ZWEI NACH EINANDER FOLGENDEN QUARTEN BETREFFEND.

Man vermeidet zwei nach einander folgende Quarten nicht nur desshalb, weil sie in der Umkehrung zwei Quinten machen, sondern auch, weil in solchem Falle die 2te Quart nicht vorbereitet werden kann; und in der reinen Harmonie ist es verbothen, eine reine Quart ohne Vorbereitung anzuwenden, wenn sie keine Durchgangsnote ist. In der freien Musik erlaubt man sich die Fortschreitung von zwei Quarten, wenn die zweite *übermässig ist*. Z.B.



Aber im Contrapunkte taugt dieses Beispiel gar nichts, indem bei dessen Umkehrung die folgenden zwei Quinten entstehen, welche besonders in der zweistimmigen Harmonie äusserst hart klingen :



BEMERKUNG ÜBER DIE VIERTE REGEL, BETREFFEND DIE GRENZEN, WELCHE MAN BEI ERFINDUNG DES MUSTERS NICHT ÜBERSCHREITEN DARF.

Um in diesem Contrapunkte die Subjecte nicht zu kreuzen, ist die Regel festgesetzt, dass die Grenzen der Octave oder höchstens der Doppeloctave nicht überschritten werden : diese Regel bedarf besonderer Erklärungen.

Wenn man wünschte, einen Contrapunkt für zwei *einander gleiche Stimmen* zu setzen, (z.B. für 2 Soprane, oder für 2 Tenore, die keinen grossen Umfang haben,) so könnte das folgende Muster nicht brauchbar seyn :

N°. 1. tr

Car il n'est pas possible de le renverser sans que les deux parties se croisent dans la seconde mesure, où les quatre notes sont éloignées de la partie supérieure *de plus que d'une octave*. C'est par cette raison que les deux parties se croisent dans leur renversement, précisement à l'endroit où ces quatre notes se trouvent, p.e.

Denn es ist unmöglich, dasselbe umzukehren, ohne dass sich die Stimmen im zweiten Takte kreuzen, wo die vier Noten von der Oberstimme *um mehr als eine Octave* entfernt sind. Daher kreuzen sich in der Umkehrung die beiden Stimmen eben an dem Orte wo diese vier Noten befindlich sind, z.B.

N° 2.



Là où les deux sujets se croisent, les parties ne sont pas renversées, parceque les intervalles n'éprouvent point de changement; ce que l'on voit clairement en comparant le N° 2 avec le N° 1: ainsi pour éviter cet inconvénient, il faut, en créant le modèle pour 2 voix semblables, que les deux sujets ne s'écartent pas de plus que d'une octave l'un de l'autre; d'après cela, il faut corriger le contrepoint précédent comme il suit, où les deux parties restent dans *les limites* d'une octave:

Dort, wo sich die Stimmen kreuzen, findet, wie man sicht, keine Umkehrung statt, weil die Jntervalle dieselben bleiben; was man bei Vergleichung von N° 2 mit N° 1 deutlich bemerken kann. Um nun diesen Übelstand zu vermeiden, muss man, bei der Erfindung des Musters für 2 einander gleiche Stimmen, darauf Rücksicht nehmen, dass die 2 Subjecte sich nicht um mehr als eine Octave von einander entfernen; dem zufolge muss der vorstehende Contrapunkt auf folgende Art verbessert werden, wo die 2 Stimmen *in den Grenzen* einer Octave eingeschlossen bleiben:



Mais en composant pour des voix inégales, ou pour des instrumens qui ont ordinairement une etendue de plus de deux octaves, on peut surpasser les limites de l'octave, mais en se renfermant toujours dans celles de la quinzième. Dans ce cas, le modèle N° 1 peut servir, parcequ'on peut le renverser de la manière suivante, sans que les parties se croisent:

Aber wenn man für ungleiche Stimmen componirt, oder für Jnstrumente, welche gewöhnlich einen mehr als zwei Octaven enthaltenden Umfang haben, so kann man die Grenze der Octave überschreiten, aber nicht weiter als zur Doppeloctave, (Quindecime;) in diesem Falle kann das Muster N° 1 brauchbar seyn, weil man es auf folgende, die Stimmen nicht vermengende, Art umkehren kann:



Quand un modèle est rectifié sous ce rapport, on peut éloigner ou rapprocher les deux sujets l'un de l'autre, autant qu'on le desire, pourvu qu'ils ne se croisent pas: cette variété, dans la distance entre les deux sujets, s'observe souvent dans la musique instrumentale, et surtout dans l'orchestre, p.e.

Wenn ein Muster in dieser Hinsicht berichtigt ist, so kann man die beiden Subjecte nach Belieben näher oder ferner stellen, (das Kreuzen derselben immer ausgenommen;) diese Abwechslung in der Entfernung der beiden Subjecte wird in der Jnstrumentalmusik, und besonders im Orchestersatze, häufig beobachtet, z. B.



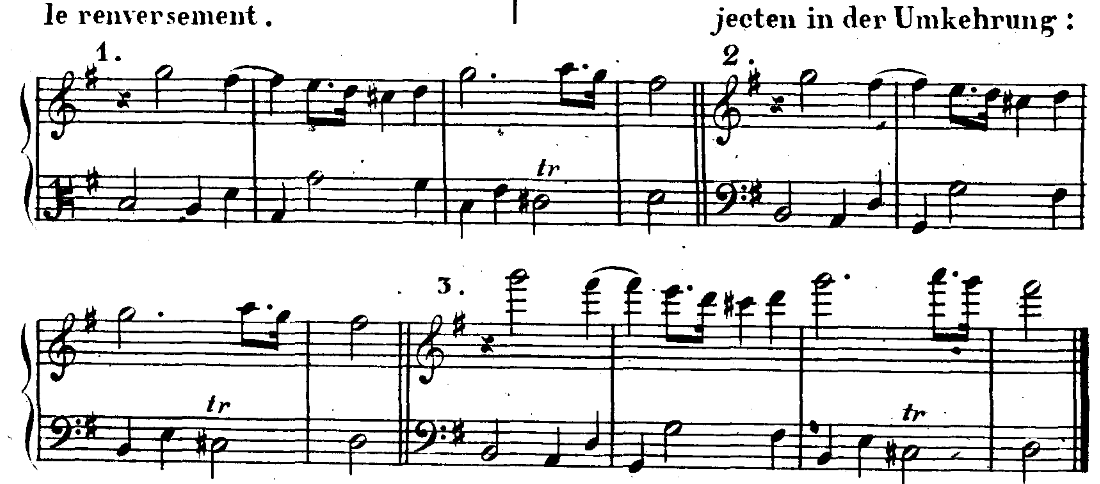


On ne peut mettre une aussi grande distance entre les deux sujets; dans les exemples 3 et 4, qu'en ajoutant des parties intermédiaires et accessoires pour la remplir.

Jn den Beispielen 3 und 4 kann man eine so grosse Entfernung der beiden Subjecte nur dann anbringen, wenn man begleitende Mittelstimmen beifügt, um den leeren Raum auszufüllen.

Différentes distances entre les deux sujets dans le renversement.

Verschiedene Entfernung zwischen den beiden Subjecten in der Umkehrung:



Il faut également remplir la distance qui sépare les deux sujets dans le N° 3.

Auch hier muss in N° 3 der weite Raum ausgefüllt werden.

MANIÈRE LA PLUS FACILE DE CHERCHER LE SECOND SUJET (OU LE CONTRE-SUJET) DANS L'HARMONIE RENVERSABLE À DEUX PARTIES.

Il n'est pas difficile de trouver le premier sujet pour un contrepoint quelconque. Chaque phrase d'un chant naturel et franc, chaque trait mélodique de quelques notes peuvent servir à un premier sujet. Pour faciliter la recherche du second sujet, nous recommandons la méthode suivante:

On prend trois portées; on place le premier sujet sur la portée suppérieure; et, sur la portée inférieure, on le repète à la distance d'une ou de deux octaves, par exemple:

DIE LEICHTESTE ART, DAS ZWEITE (ODER CONTRA)-SUBJECT IN DER UMKEHRBAREN 2-STIMMIGEN HARMONIE ZU SUCHEN.

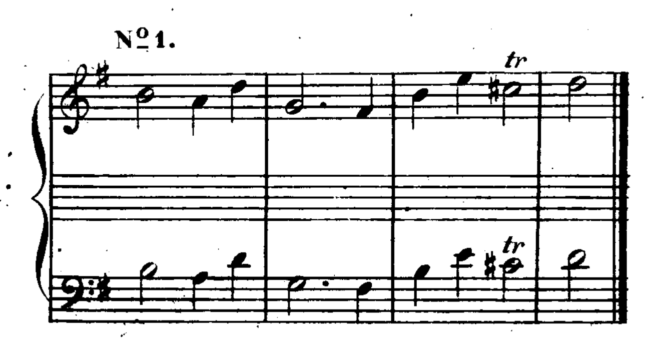
Es ist nicht schwer, das erste Subject zu irgend einem Contrapunkte zu finden. Jede Phrase eines natürlichen ungezwungenen Gesangs, jeder melodische Umriss von einigen Noten kann zum ersten Thema dienen. Um nun das Auffinden des zweiten Subjects zu erleichtern, empfehlen wir das folgende Verfahren:

Man nimmt drei Zeilen; man setzt auf die erste (oberste) Zeile das erste Subject; und auf die dritte (unterste) wiederhohlt man es um eine oder zwei Octaven tiefer, zum Beispiel:

Portée supérieure.
Obere Zeile.

Portée intermédiaire.
Mittel=Zeile.

Portée inférieure.
Untere Zeile.





La portée intermédiaire est destinée au second sujet, qui doit faire bonne basse contre la portée supérieure, et en même tems une harmonie correcte avec la portée inférieure. Ainsi, en cherchant le second sujet, on consultera ces deux portées à la fois, comparant le second sujet avec l'une ou avec l'autre. Le second sujet étant trouvé, on a le modèle du contrepoint sur les deux portées supérieure et intermédiaire; le renversement du modèle se voit sur les portées intermédiaire et inférieure.

N° 1 est destiné à un contrepoint à l'octave pour deux voix semblables. Le second sujet ne doit croiser les notes, ni de la portée supérieure ni celles de la portée inférieure.

N° 2 est destiné à un contrepoint à la quinzième pour deux voix différentes, ou pour deux instruments. Le second sujet ne doit croiser les notes, ni de la portée superieure, ni celle de la portée inférieure.

Il est plus facile de créer le second sujet pour le N° 2 que pour le N° 1, parceque dans le N° 2, on a quinze dégrés à sa disposition, tandis que le N° 1 n'en offre que huit.

Il est toujours possible de trouver *différents contre sujets* à un seul premier sujet. Voici dix contrepoints à l'octave (ou à la quinzième) dont le premier sujet est *toujours le même:*

Die Mittelzeile ist für das zweite Subject bestimmt, welches einen guten Bass zur Oberzeile, und zu gleicher Zeit eine richtige Harmonie zu der untersten bilden muss. Jndem man nun das zweite Subject aufsucht, so hat man diese zwei Zeilen zugleich zu Rathe zu ziehen, indem man das zweite Subject mit der einen und der andern vergleicht. Jst das zweite Subject gefunden, so hat man schon das Muster des Contrapunkts zu der ersten und zu der dritten Zeile. Die Umkehrung des Musters sieht man auf der mittleren und unteren Zeile.

N° 1 ist zu einem Contrapunkt in der Octave für 2 gleiche Stimmen bestimmt. Das zweite Subject darf demnach weder die Noten der oberen, noch die Noten der unteren Zeile kreuzen.

N° 2 ist zu einem Contrapunkt für zwei verschiedene Stimmen, oder für zwei Jnstrumente bestimmt. Auch hier darf das zweite Subject die Noten keiner Linie kreuzen.

Es ist leichter, das Contrasubject für N° 2 als für N° 1 zu finden, weil dem Tonsetzer bei N° 2 fünfzehn Stufen zu Gebothe stehen, während N° 1 deren nur acht darbiethet.

Es ist jedesmal möglich, zu einem einzigen Hauptsubject *mehrere, verschiedene Contrasubjecte* zu finden. Hier folgen 10 verschiedene Contrapunkte in der Octave, (oder in der Doppeloctave) wobei das erste Subject *imer dasselbe* bleibt.



(*) Nous avons chiffré le second sujet dans tous les dix exemples, pour indiquer les accords sous lesquels il a été conçu.

(*) Wir haben das Contrasubject in allen 10 Beispielen beziffert, um die Accorde anzuzeigen, aus welchen es gebildet ist.


3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Dans les exemples où le second sujet fait beaucoup de notes, on suppose le mouvement de la mesure plus lent.

On peut faire plusieurs contre-sujets sans changer le fond de l'harmonie ; il suffit qu'ils chantent différemment.

On peut souvent changer les accords en renversant le modèle ; cela arrive assez fréquemment en ajoutant au contrepoint des parties accessoires.

C'est un excellent exercice que de chercher différents contre sujets à un seul premier sujet, quoique l'on ne fasse usage dans la pratique que d'un seul contre sujet. Quand on a trouvé plusieurs contre sujets, on a la facilité de choisir celui qui est le meilleur ou qui convient le mieux. Nous verrons à la fin de l'article sur les contrepoints, quel parti avantageux on peut en tirer.

II.

DU CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE AVEC DES TIERCES AJOUTÉES.

Le contrepoint double à l'octave peut être conçu de manière à ce que l'on puisse accompagner les deux sujets par des tierces supérieures. Dans ce cas on l'appelle, contrepoint à l'octave à quatre parties, que l'on ne doit point confondre avec le contrepoint quadruple dont nous parlerons plus tard.

Pour que le contrepoint double à l'octave puisse devenir à quatre parties, il faut observer (en créant les deux sujets) *le mouvement contraire* ou *le mouvement oblique*, (*) et éviter les intervalles dissonnants, sauf les notes de passage. Le contrepoint suivant peut venir à 4 parties en accompagnant chaque sujet par des tierces supérieures :

Bei jenen Beispielen, wo das zweite Subject viele Noten enthält, wird ein langsameres Tempo vorausgesetzt.

Man kann mehrere Contrasubjecte machen, ohne die Grundharmonie zu ändern ; es reicht hin, wenn nur die Melodie unterschieden ist.

Man kann oft, bei der Umkehrung des Musters, die Accorde verändern ; diess geschieht ziemlich häufig, wenn dem Contrapunkte Ausfüllstimmen beigefügt werden.

Es ist eine vortreffliche Übung, wenn man zu einem Hauptsubject verschiedene Contrasubjecte aufsucht, obgleich man nur ein einziges zum Gebrauche bedarf. Wenn man mehrere Contrasubjecte gefunden hat, so kann man dann leicht das beste, oder das eben vortheilhafteste auswählen. Zu Ende des Abschnittes über die Contrapunkte werden wir sehen, welche Vortheile man hieraus schöpfen kann.

II.

VON DEM DOPPELTEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE MIT BEIGEFÜGTEN TERZEN.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave kann auf eine Art erfunden werden, dass man beide Subjecte mit Oberterzen begleiten kann. Jn diesem Falle nennt man ihn den *vierstimmigen* Contrapunkt in der Octave, welchen man nicht mit dem *vierfachen* Contrapunkt verwechseln darf, von welchem wir später sprechen werden.

Damit der doppelte Contrapunkt in der Octave vierstimmig werden könne, muss man, (bei der Erfindung der beiden Subjecte) die *widrige* und die *Seitenbewegung* (*) beobachten, und die dissonirenden Jntervalle, (mit Ausnahme der Durchgangsnoten) vermeiden. Der nachfolgende Contrapunkt kann 4-stimmig werden, wenn man jedes Subject mit Oberterzen begleitet :

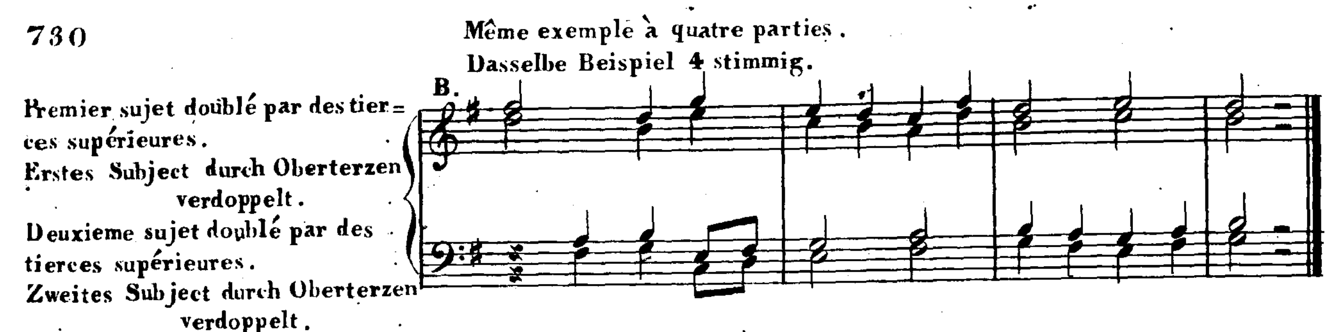


(*) Le mouvement oblique est celui dans lequel une partie demeure sur le même dégré (ou sur la même note) tandis que l'autre partie est en mouvement. P.E.

(*) Die Seitenbewegung ist jene, wo eine Stimme auf einer und derselben Stufe (oder Note) liegen bleibt, während die andere sich fortbewegt. Z.B.



Même exemple à quatre parties.
Dasselbe Beispiel 4 stimmig.



Même contrepoint renversé et doublé également par des Tierces supérieures.

Derselbe Contrapunkt umgekehrt, und mit Oberterzen begleitet.

C.



Dans ce contrepoint à quatre parties, il n'y a que les 2 sujets primitifs (voyez l'exemple A) qui fournissent une bonne basse, et donnent parconséquent les 2 exemples B et C. Mais les 3 parties hautes dans ces 2 derniers exemples, peuvent se renverser de différentes manières entr'elles. Ainsi l'exemple B peut se rendre aussi les deux manières suivantes, en gardant la même basse:

Jn diesem 4=stimmigen Contrapunkte sind es nur die 2 Hauptsubjecte (man sehe Beispiel A) welche einen guten Bass geben, und dadurch die 2 Beispiele B und C bilden. Aber die 3 Oberstimmen in diesen 2 letzten Beispielen können unter sich auf verschiedene Arten umgekehrt werden. So kann das Beispiel B, mit Beibehaltung desselben Basses, auf folgende zwei Arten gegeben werden:



L'exemple C peut également présenter les deux chances suivantes en gardant la même basse:

Das Beispiel C kann ebenfalls, mit Beibehaltung desselben Basses, folgende zwei Wechselfälle geben:



En suprimant dans tous ces exemples l'une des deux parties qui servent à doubler chaque sujet par des tierces supérieures, on obtiendra autant de trio, c'est à dire qu'on peut employer ce contrepoint avec quatre et avec trois parties, lorsqu'on desire en faire un grand usage dans un morceau de musique d'une certaine étendue.

On a toujours fait fort peu d'usage du contrepoint double avec des tierces ajoutées, et de notre tems on ne s'en sert presque pas. D'ailleurs, ce contrepoint a des inconveniens qui consistent, 1° en ce qu'on est obligé de *doubler la note sensible* et de ne pouvoir pas toujours la resoudre régulierement; 2° en ce qu'un intervalle dissonant est souvent irrégulierement résolu; 3° en ce qu'une partie est obligée quelque fois de sauter d'une manière mal chantante, comme on peut le voir dans la 2e mesure de l'exemple B, où le dessus monte d'*Ut♮* à *Fa♯*. Il faut aussi remarquer que l'intérêt d'un contrepoint n'augmente pas en doublant ses deux sujets par des tierces; car ce doublement n'est autre chose que la répetition simultanée de ces deux sujets avec d'autres notes. Il est préférable d'ajouter au contrepoint une ou deux parties d'accompagnement dont le chant n'ait rien de commun avec les deux sujets, comme nous l'avons indiqué plus haut.

III.

DU CONTREPOINT TRIPLE.

On appelle contrepoint triple une harmonie à trois parties, dont chacune peut servir alternativement de *bonne basse* aux deux autres, comme dans les trois exemples suivans:

Wenn man in allen diesen Beispielen die eine von den zwei Stimmen unterdrückt, welche als Oberterzen zur Verdopplung jedes Subjects dienen, so erhält man eben so viele Trio's; das heisst, man kann diesen Contrapunkt sowohl 4stimmig als 3stimmig anwenden, wenn man von ihm starken Gebrauch in einem Tonstücke von gewisser Ausdehnung machen will.

Man hat von diesem doppelten Contrapunkt mit beigefügten Terzen stets nur sehr wenig Gebrauch gemacht, und heutzutage bedient man sich seiner fast gar nicht mehr. Auch hat dieser Contrapunkt Schwierigkeiten, welche darin bestehen: 1tens dass man genöthigt ist, die *empfindsame Note zu verdoppeln*, ohne sie immer regelmässig auflösen zu können; 2tens, dass ein dissonirendes Jntervall oft unregelmässig aufgelöst wird; 3tens dass eine Stimme manchmal genöthigt ist auf eine übel singbare Weise zu springen, wie man es im zweiten Takte des Beispieles B sehen kann, wo die Oberstimme von *C* auf *Fis* springt. Auch muss bemerkt werden, dass das Jnteresse eines Contrapunktes dadurch nicht vermehrt wird, wenn seine zwei Subjecte durch Terzen verdoppelt werden; denn diese Verdopplung ist nichts anders, als die gleichartige Wiederhohlung dieser beiden Subjecte durch andere Noten. Es ist vorzuziehen, wenn dem Contrapunkte eine oder zwei Begleitungsstimmen beigefügt werden, deren Gesang, (wie wir schon früher bemerkt haben,) mit den beiden Subjecten nichts gemein hat.

III.

VOM DREIFACHEN CONTRAPUNKT.

Dreifachen Contrapunkt nennt man eine dreistimmige Harmonie, wo jede Stimme abwechselnd als *guter Bass* zu den beiden andern dienen kann, wie in folgenden drei Beispielen:





Une telle harmonie a la propriété de rester toujours bonne et correcte, de quelque manière que l'on renverse les trois parties entr'elles. Ces renversements se font à l'octave ou à la quinzième, comme dans le contrepoint double à l'octave; c'est par cette raison que les règles pour faire le contrepoint triple sont les mêmes que celles que nous avons données pour le contrepoint double. Ces règles sont 1º qu'il faut traiter la quinte en dissonnance, c'est à dire ne l'employer que comme note de passage sur le temps faible de la mesure, ou bien comme suspension placée sur le temps fort, préparée et resolue en descendant d'une seconde; 2º qu'il faut éviter de faire deux quartes de suite; 3º qu'il ne faut pas employer la suspension 9. À ces trois régles principales il faut ajouter les observations suivantes:

1º Les accords ne sont jamais complets dans ce contrepoint, et c'est presque toujours la quinte parfaite de l'accord qu'il faut supprimer. Voici la manière de traiter les accords dans le contrepoint triple:

Dans les accords parfaits on supprime la quinte, en doublant l'une des 2 notes restantes.

Eine solche Harmonie hat die Eigenschaft, dass sie immer gut und richtig bleibt, auf welche Art man auch die 3 Stimmen untereinander mengen und umkehren mag. Diese Umkehrungen werden in der Octave oder in der Quindecime gemacht, so wie in dem doppelten Contrapunkte in der Octave; daher sind die Regeln, um einen dreifachen Contrapunkt hervorzubringen, dieselben, welche wir für den doppelten Contrapunkt gegeben haben. Diese Regeln sind: 1tens dass die Quinte als Dissonanz behandelt werden muss; das heisst, dass man sie nur als Durchgangsnote auf den schwachen Starktheilen anbringen müsse, oder als eine, auf den schweren Takttheilen angebrachte Verzögerung, welche vorbereitet und aufgelöst werden muss, indem sie um eine Secunde abwärts geht; 2tens dass man zwei nach einander folgende Quarten vermeiden muss; 3tens dass man die Verzögerung 9 (die None) nicht anwenden darf. Diesen drei Hauptregeln müssen wir noch folgende Bemerkungen anfügen:

1tens Die Accorde sind in diesem Contrapunkte niemals vollständig, und fast immer ist es die reine Quinte des Accords, welche weggelassen werden muss. Auf folgende Weise werden die Accorde im dreifachen Contrapunkt behandelt:

In den vollkommenen Dreiklängen lässt man die Quinte weg, indem man eine der übrigen zwei Noten verdoppelt:

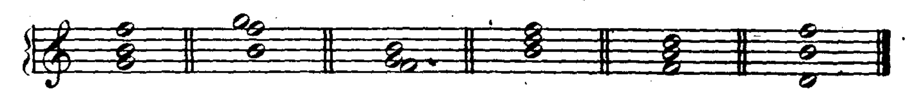


Dans l'accord de septième dominante on supprime, soit la quinte de l'accord en gardant la note fondamen-

In dem Accorde der Dominanten Septime lässt man entweder die Quinte weg, indem man die Grundnote beibehält,

tale, soit la note fondamentale en gardant la Quinte.

oder man unterdrückt die Grundnote und behält die Quinte.



La quinte diminuée (*si♮ fa♮*) peut avoir lieu, soit quelle représente la septième dominante (*sol, si, re, fa,*) soit qu'elle indique l'accord diminué (*si, re, fa.*)

Dans les trois accords de septième suivants, on supprime toujours la quinte, et on prépare la septième.

Die verminderte Quinte (*H-F*) kann statt haben, entweder wenn sie die Dominanten-Septime vorstellt (*G-H-D-F*) oder wenn sie den verminderten Dreiklang bildet, (*H-D-F*).

Jn den folgenden 3 Septimen-Accorden unterdrückt man stets die Quinte, und bereitet die Septime vor:



L'accord de septième diminuée ne peut s'employer qu'en le résolvant sur la septième dominante de la manière suivante:

Der verminderte Septimen-Accord kann nur angewendet werden, wenn er sich in die Dominanten-Septime auf folgende Art auflöst.



2° Les trois parties doivent faire trois motifs différentns, pour que l'on puisse distinguer facilement chaque partie du contrepoint. C'est aussi par cette raison que les trois motifs ne doivent pas commencer en même tems, mais l'un appres l'autre (voyez l'exemple page 731). Ces motifs s'appellent *sujets*. Le premier de ces trois sujets entre seul; le second le suit après une pause (qui est souvent tres courte,) et le troisième entre plus tard. Les trois sujets finissent ordinairement ensemble.

Il est permis de faire croiser les trois sujets, par la raison que l'harmonie a des modifications différentes dans chaque renversement.

On peut ajouter à l'harmonie de ce contrepoint une partie d'accompagnement, qui sert à completer les accords et à varier davantage les effets dans les différentes répercussions de ce contrepoint. Cette partie accessoire et libre peut être partie supérieure, partie intermédiaire ou partie de basse. On ne l'emploie qu'après avoir fait entendre (au moins un fois) le contrepoint seul, c'est à dire sans y ajouter une partie étrangère.

2tens. Die drei Stimmen müssen drei verschiedene Motive enthalten, damit man jede Stimme des Contrapunkts leicht unterscheiden könne. Aus eben dieser Ursache dürfen die drei Motive nicht zugleich anfangen, sondern eines nach dem andern, (sehe S. 731) Diese Motive heissen *Subjecte*. Das erste dieser drei Subjecte tritt allein ein; das zweite folgt ihm nach einer Pause (die oft sehr kurz seyn kann;) das dritte tritt später ein. Alle drei Subjecte endigen gemeiniglich zusammen.

Es ist erlaubt, die drei Subjecte sich kreuzen zu lassen, weil die Harmonie bei jeder Umkehrung verschiedene Änderungen erleidet.

Man kann der Harmonie dieses Contrapunkts eine Begleitungsstimme beifügen, welche dazu dient, die Harmonie zu vervollständigen und die Wirkungen der verschiedenen Gegensätze dieses Contrapunkts noch mannigfacher zu machen. Diese beigefügte und freie Stimme kann als Oberstimme, als Mittelstimme, und als Bass verwendet werden. Man wendet sie jedoch nicht eher an, als bis man (wenigstens einmal) den Contrapunkt allein, das heisst, ohne fremde Begleitungsstimme, hat hören lassen.

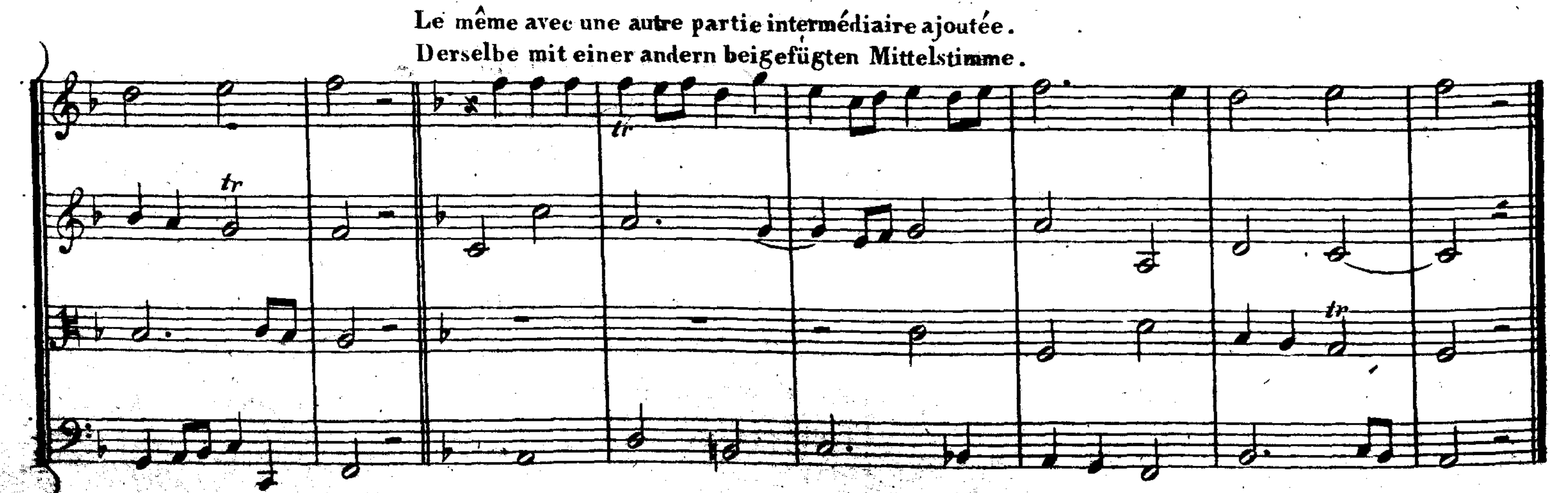
Voici des exemples d'un contrepoint triple avec une partie ajoutée :

Hier sind Beispiele eines dreifachen Contrapunkts mit einer beigefügten Stimme :









Le contrepoint ci-dessus (avec ses différents renversements) est cinq fois reproduit; quatre fois avec une nouvelle partie ajoutée, ce qui donne à sa répercussion un double interêt. En employant ces cinq exemples dans un morceau régulier, on peut transposer les quatre derniers dans quatre tons différents, et les séparer par d'autres idées qui n'aient rien de commun avec le contrepoint, comme nous le verrons plus tard.

Voici la manière de créer un contrepoint triple:

On prend un chant fort simple, de 8 à 12 mesures tout au plus; ce chant sera le premier sujet du contrepoint, ou au moins le sujet principal. Du temps de Palestrina, et avant lui, on choisissait à cet effet un morceau de plain chant connu, ce qu'on peut faire également quand on le jugera à propos. Souvent aussi on donne ce premier sujet aux élèves, comme cela se pratique dans les écoles et dans les concours. On cherche le commencement du second sujet après une pause (la plus courte est un demi soupir, et la plus longue une mesure ou une mesure et demie, ou deux mesures tout au plus.) Si le premier sujet commence en frappant sur le tems fort, le second sujet entre en levant sur le tems foible et vice-versa. En général, chaque sujet doit se distinguer par un chant particulier, surtout en debutant. On continue ce second sujet jusqu'au point où le troisième sujet entre. En partant de ce point, il faut chercher le troisième sujet, *conjointement* avec la suite du second sujet, car si l'on finissait le second sujet sans songer au troisième, on éprouverait très souvent une grande difficulté à trouver le troisième sujet. Le troisième sujet est souvent fort court; il ne consiste quelquefois qu'en quatre ou cinq notes. Il est clair que l'harmonie ne devient en contrepoint triple qu'en partant du troisième sujet, ce qui le précède est en contrepoint double. Voyez le contrepoint précédent.

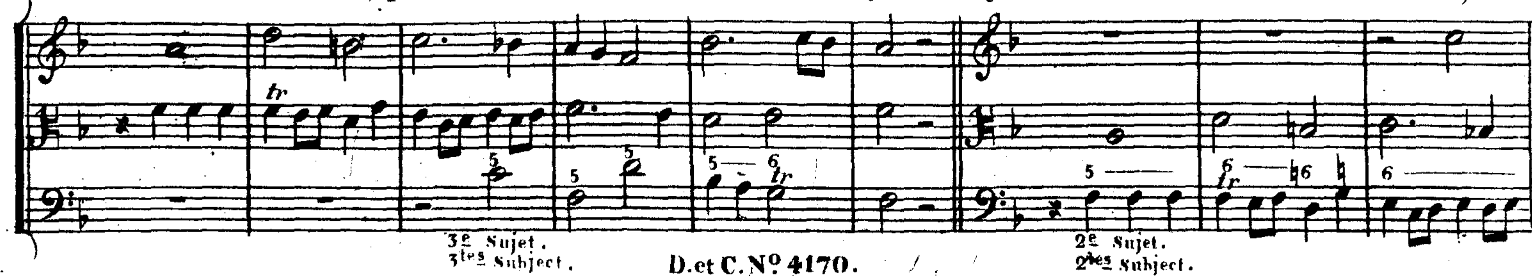
Les trois sujet conçus, il faut les vérifier, sous le rapport de l'harmonie, en mettant chaque sujet dans la basse, et en le chiffrant; p.e.

Der obige Contrapunkt (mit seinen verschiedenen Umkehrungen,) ist fünfmal vorgeführt; viermal mit einer neuen Zusatzstimme, was seiner Wiederkehr ein doppeltes Jnteresse verleiht. Wenn man diese 5 Beispiele in einem regelmässigen Tonstücke anwendet, so kann man die vier letzteren in vier verschiedene Tonarten versetzen, und durch andere Jdeen, welche mit dem Contrapunkte nichts gemein haben, von einander absondern, wie wir später sehen werden.

Hier ist die Art und Weise, wie man einen dreifachen Contrapunkt erfinden soll:

Man nimmt einen sehr einfachen Gesang von 8 bis höchstens 12 Takten; dieser Gesang wird das erste, oder wenigstens das Hauptsubject des Contrapunkts. Zur Zeit des Palestrina, und vor ihm, wählte man zu diesem Zwecke einen Theil irgend eines bekannten Chorals, was man auch jetzt thun kann, wenn man es schicklich findet. Oft gibt man auch dieses erste Subject den Schülern als Aufgabe, wie es in Schulen und bei Preisaufgaben üblich ist. Man sucht den Anfang des zweiten Subjects nach einer Pause, (wovon die kürzeste eine Achtel und die längste einen ganzen, oder $1\frac{1}{2}$, oder höchsten 2 Takte lang seyn darf.) Wenn das erste Subject mit einem schweren Takttheil anfängt, so muss das zweite Subject mit einem leichten, (Aufstreich) beginnen, und so auch umgekehrt. Überhaupt muss jedes Subject sich, besonders beim Anfang, durch einen eigenen Gesang vom andern unterscheiden. Man setzt dieses zweite Subject fort bis zu dem Augenblick, wo das dritte eintritt. Von diesem Punkte an, muss man dieses dritte Subject *gemeinschaftlich mit dem zweiten* suchen; denn wenn man das zweite Subject enden wollte, ohne an das dritte zu denken, so würde man beim Erfinden dieses dritten Subjects sehr oft grossen Schwierigkeiten begegnen. Das dritte Subject ist meistens sehr kurz; es besteht manchmal nur aus 4 bis 5 Noten. Es ist klar, dass die Harmonie erst dann in den dreifachen Contrapunkt übertritt, wenn das dritte Subject beginnt, indem alles Vorhergehende zum doppelten Contrapunkt gehört. Man sehe über diesen Letzteren das vorhergehende Capitel.

Sind die 3 Subjecte gefunden, so müssen sie, in harmonischer Rücksicht, untersucht und berichtigt werden, indem man jedes Subject in den Bass setzt und es beziffert; z.B.





Si l'on était obligé (dans l'un ou dans l'autre des 3 sujets) d'employer les chiffres $\frac{6}{4}$, 9-8, 9-6, 9-3, $\frac{4}{3}$, le contrepoint serait défectueux. Tous les chiffres suivants sont bons: $\frac{4}{2}$, $\frac{+4}{2}$, 3, $\frac{6}{3}$, 5, $\frac{6(*)}{5}$, 6, 7, 7-6, 7-3.

Il faut que l'harmonie des trois sujets soit non seulement correcte mais en même temps franche et naturelle. On module rarement, ou on ne module que très légèrement, dans le courant du modèle, mais on transpose le contrepoint tout entier dans différents tons, lorsqu'on le juge à propos.

Le modèle du contrepoint ne doit pas être long; on en fait de quatre jusqu'à dix ou douze mesures tout au plus. Nous donnerons à la fin de cette partie différents exemples sur le contrepoint triple.

IV.

DU CONTREPOINT QUADRUPLE.

L'harmonie de ce contrepoint est à quatre parties, dont chacune doit servir de bonne basse aux trois autres. Les parties se renversant à l'octave ou à la quinzième les unes contre les autres, on observe donc pour faire ce contrepoint les mêmes règles et les mêmes conditions que pour faire le contrepoint triple, sauf qu'il y a une partie (ou un sujet) de plus à ajouter. Ainsi il faut traiter la quinte en dissonnance et éviter la suspension chiffrée 9, ce qui est la règle fondamentale de tous les contrepoints qui se renversent à l'octave.

Les accords sont toujours incomplets dans cette

Wenn man, (bei einem oder dem andern dieser 3 Subjecte,) genöthigt wäre, die Ziffern $\frac{6}{4}$, 9-8, 9-6, 9-3, $\frac{4}{3}$, anzuwenden, so wäre der Contrapunkt fehlerhaft. Alle folgenden Ziffern sind gut: $\frac{4}{2}$, $\frac{\sharp 4}{2}$, 3, $\frac{6}{3}$, 5, $\frac{6(*)}{5}$, 6, 7, 7-6, 7-3.

Die Harmonie der drei Subjecte muss nicht nur richtig, sondern zugleich frey und natürlich seyn. Man modulirt selten, oder nur sehr leicht, im Laufe des Musters, aber man transponirt dagegen den ganzen Contrapunkt in verschiedene Tonarten, wenn man es angemessen findet.

Das Muster des Contrapunkts darf nicht lang seyn; man macht es aus 4, bis 10 oder 12 Takten höchstens. Zu Ende dieses Theils werden wir verschiedene Beispiele über den dreifachen Contrapunkt geben.

IV.

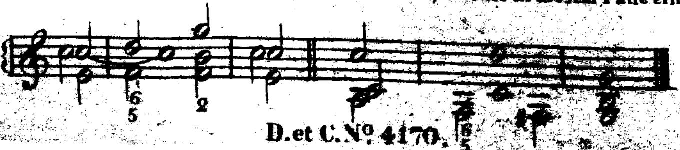
VOM VIERFACHEN CONTRAPUNKT.

Die Harmonie dieses Contrapunkts ist 4-stimmig, wobei jede Stimme zum guten Basse der drei andern dienen muss. Die Stimmen werden in der Octave, oder in der Quindecime gegenseitig umgekehrt; man beobachtet demnach bei der Bildung dieses Contrapunkts dieselben Regeln und Bedingungen, welche beim dreifachen Contrapunkt statt finden, ausgenommen, dass man hier noch eine Stimme (oder ein Subject) mehr hinzuzusetzen hat. Demnach wird auch hier die Quinte als Dissonanz behandelt, und die mit 9 bezifferte Verzögerung vermieden, was überhaupt die erste Grundregel aller Contrapunkte ist, deren Umkehrung in der Octave geschieht.

Die Accorde sind in dieser Harmonie stets unvollständig,

(*) La Quinte, soit parfaite soit diminuée, est toujours bonne quand elle est accompagnée d'une sixte, parcequ'elle est dans ce cas une dissonnance, p.e.

(*) Die Quinte, sowohl rein als vermindert, ist immer gut, wenn sie von der Sext begleitet wird, weil sie in diesem Fälle eine Dissonanz ist; z.B.



harmonie, quoi qu'elle soit à quatre parties, parce qu'on est obligé d'y supprimer la quinte, ce qui est la cause que dans les accords parfaits on est forcé de doubler deux notes ou d'en tripler une; p.e.

obwohl sie 4=stimmig ist, weil man genöthigt ist, da die Quinte wegzulassen, daher man den auch genöthigt ist, in den vollkommenen Dreiklängen zwei Noten zu verdoppeln, oder eine zu verdreifachen; z.B.

Accord d'Ut en contrepoint quadruple.
C = Dreiklang im vierfachen Contrapunkt.

Cependant, il est permis de faire entendre *passagerèment* la quinte de cet accord (le *sol*) sous les conditions suivantes: il ne faut pas la frapper simultanément avec les deux autres, mais l'amener par dégré conjoint, en guise de note de passage, et ne point s'arrêter sur cette note, c'est à dire ne pas lui donner une valeur plus forte *qu'une noire*, p.e.

Jedoch ist es erlaubt die Quinte (das G) dieses Accords *durchgehend* unter folgenden Bedingungen hören zu lassen: sie darf nicht zugleich mit den beiden andern angeschlagen, sondern sie muss stufenweise herbeigeführt werden, auf Art der Durchgangsnoten; auch darf man sich auf dieser Note nicht aufhalten, das heisst, ihr keinen grösseren Werth, als den einer Viertelnote geben. Z.B.



L'accord de septième dominante *(sol-si-ré-fa)* se frappe presque toujours sans sa note fondamentale, (sans le *sol*;) dans ce cas on double le *Ré*, ou bien on retranche de cet accord la quinte (le *Ré*) en doublant la note fondamentale; p.e.

Der Dominanten=Septaccord *(G,H,D,F,)* wird fast immer nur ohne seine Grundnote angeschlagen, (ohne dem *G*) und man verdoppelt in diesem Falle das *D*; oder auch, man lässt die Quinte dieses Accords (das *D*) weg, und verdoppelt die Grundnote; z.B.

Septième dominante en contrepoint quadruple.
Dominanten-Septime im vierfachen Contrapunkt.

N° 1.



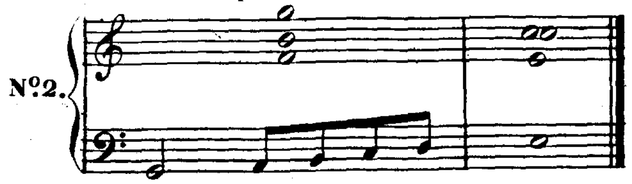
Septième dominante sans la basse fondamentale.
Dominanten-Septime ohne die Grundnote.

La note fondamentale ne peut se frapper qu'en passant; par exemple: Die Grundnote kann nur durchgehend angeschlagen werden; z.B.



Septième dominante sans la quinte.
Dominanten-Septime ohne die Quinte.

N° 2.



La quinte ne pourrait se faire entendre qu'en passant; p.e. Die Quint darf nur durchgehend gehört werden; z.B. . . . . . .



Dans le N° 2. il faut que les deux *sol* se résolvent par mouvement contraire sans faire deux octaves: un *sol* doit descendre sur *ut*, et l'autre doit monter au *mi*, soit directement soit par les notes intermédiaires comme on le voit ci-dessus.

Jn N° 2 müssen die beiden *G* sich in widriger Bewegung auflösen, um nicht zwei Octaven zu machen: das eine *G* muss auf das *C* hinab, und das andere auf das *E* hinauf steigen, sey es nun unmittelbar, oder sey es mit Zwischennoten, wie man es oben sieht.

N° 3.



Dans les trois autres accords de septième, (voyez N° 3) on supprime la quinte, en doublant la tierce ou la note fondamentale, selon les circonstances.

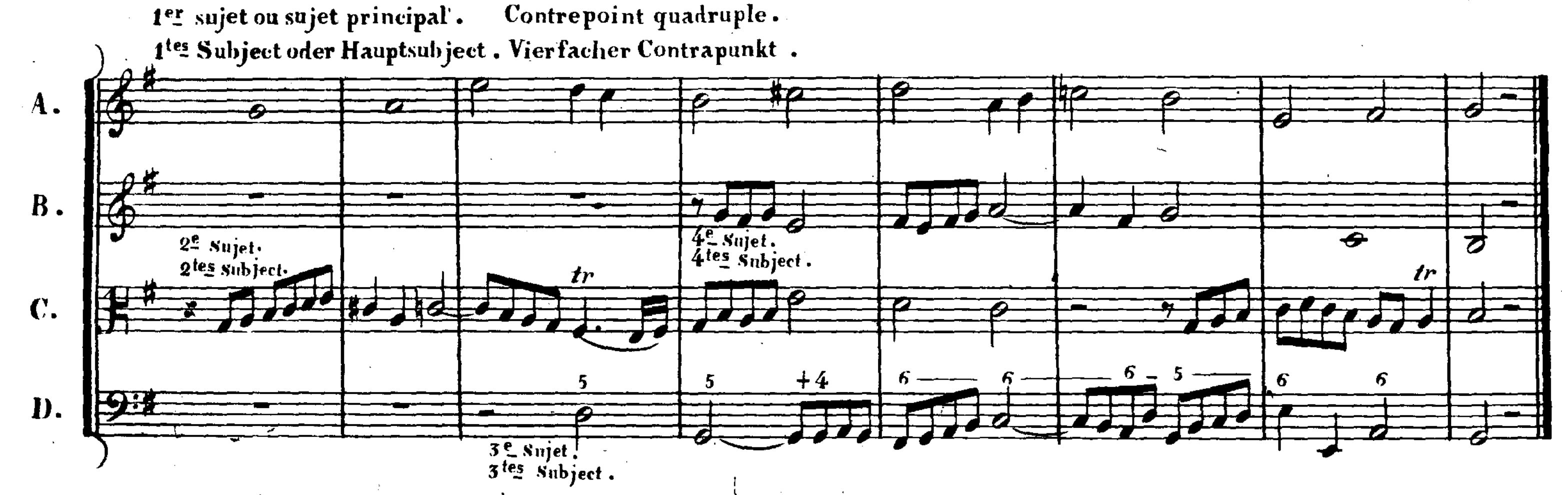
Voici la manière de faire un contrepoint quadruple:

1° On prend un chant de six jusqu'à douze mesures tout au plus; ce chant sera le sujet principal du contrepoint. (Voyez la partie A de l'exemple suivant.)

Jn den drei andern Septimen-Accorden, (sehe N° 3), wird die Quinte weggelassen, indem man die Terz oder die Grundnote, je nach den Umständen, verdoppelt.

Hier die Art, wie man einen vierfachen Contrapunkt bilden soll:

1tens Man nimmt einen Gesang von 6 bis 12 Takten höchstens; dieser Gesang wird das Hauptsubject des Contrapunkts. (Man sehe die Stimme A im nachstehenden Beispiele.)



Ce chant peut être un morceau de plain chant si l'on veut.

2° On introduit le second sujet après une courte pause; son chant doit différer du premier sujet, surtout en débutant. L'harmonie est en contrepoint double à l'octave jusqu'à l'entrée du troisième sujet, (voyez la partie C.)

3° Le troisième sujet entre plus tard que le second; il doit commencer d'une manière différente que les deux précédents. L'harmonie est en contrepoint triple jusqu'à l'entrée du quatrième sujet. (Voyez la partie D.)

4° On introduit le quatrième sujet dont le début diffère de ceux des trois sujets précédents. Le quatrième sujet est quelquefois très court. C'est en partant de ce quatrième sujet que l'harmonie devient en contrepoint quadruple: les sujets peuvent se croiser. (Voyez la partie B.)

Cela étant réglé, on vérifie l'harmonie en mettant successivement les quatre sujets dans la basse que l'on chiffre comme nous l'avons indiqué pour le contrepoint triple.

On fait différents renversements de ce contrepoint

Zu diesem Gesang kann, wenn man will, ein Theil eines Chorals verwendet werden.

2tens Man führt das zweite Subject nach einer kurzen Pause ein; sein Gesang muss sich vom ersten unterscheiden, besonders beim Anfang. Die Harmonie ist im doppelten Contrapunkt in der Octave bis zum Eintritte des dritten Subjects. (Man sehe die Stimme C.)

3tens Das dritte Subject tritt später als das zweite ein; es muss auf eine, von den beiden ersten unterschiedene Weise anfangen. Die Harmonie ist im dreifachen Contrapunkt bis zum Eintritte des vierten Subjects. (Man sehe die Stimme D.)

4tens Man führt das vierte Subject ein, dessen Anfang wieder von den drei vorhergehenden verschieden seyn muss. Das vierte Subject ist bisweilen sehr kurz. Von diesem vierten Subject an, beginnt erst der vierfache Contrapunkt: die Subjecte können sich kreuzen. (Siehe die Stimme B.)

Sobald dieses berichtigt ist, wird die Harmonie geregelt, indem man nach einander die vier Subjecte in den Bass setzt, welchen man so beziffert, wie wir es bei dem dreifachen Contrapunkt angezeigt haben.

Man macht verschiedene Umkehrungen dieses Contrapunkts,

en le transposant dans différents tons. On peut aussi ajouter à ce contrepoint une cinquième partie d'accompagnement, pour completter plus ou moins les accords.

Voici des exemples avec le contrepoint précédent:

wenn man ihn in verschiedene Tonarten versetzt. Man kann auch diesem Contrapunkte eine fünfte Stimme beifügen, um die Accorde mehr oder weniger zu vervollständigen.

Hier sind Beispiele über den vorhergehenden Contrapunkt.



Voici des exemples avec une partie ajoutée : | Hier sind Beispiele mit einer beigefügten Stimme :



Il est souvent fort difficile d'ajouter au contrepoint quadruple une partie de basse : des quintes et des octaves cachées y sont inévitables .

On a laissé tous ces exemples dans le même ton, parceque chacun d'eux se présente isolément : mais, en les employant dans un morceau de musique régulier , il faudrait les transposer dans différents tons, et les lier avec d'autres idées pour obtenir de la variété , comme nous en parlerons plus tard .

Oft ist es sehr schwer, dem vierfachen Contrapunkte eine Bassstimme beizufügen : verdeckte Quinten und Octaven sind da unvermeidlich .

Wir haben alle diese Beispiele in derselben Tonart gelassen , weil jedes derselben abgesondert erscheint : aber würde man sie in einem regelmässigen Tonstücke anwenden, so müssten sie in andere Tonarten versetzt , und durch andere Jdeen mit einander verbunden werden , um, (wie wir später besprechen werden ,) die nöthige Abwechslung zu erhalten .

V.

DU CONTREPOINT À LA TIÈRCE OU À LA DIXIÈME.

On a vu à l'article du contrepoint double à l'octave que les deux parties (ou les deux sujets) se renversent l'une contre l'autre à la distance d'une octave, ou de deux octaves, ou de trois octaves, et que dans cette opération l'unisson devient octave, la seconde devient septième, et ainsi de suite. Mais quand deux parties se renversent à la distance d'une dixième de manière à ce que l'unisson se change en dixième, la seconde en neuvième, la tierce en octave &... l'harmonie de ces deux parties s'appelle *contrepoint à la dixième.*

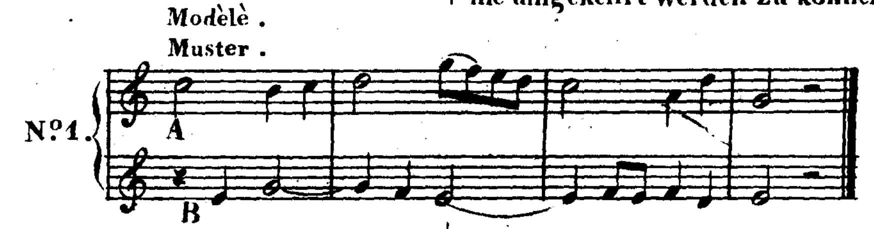
Pour que l'on soit en état de bien saisir la différence qui existe entre le contrepoint à l'octave et celui à la dixième, nous analyserons l'exemple suivant, qui a la double propriété de pouvoir se renverser à l'octave et à la dixième:

V.

VOM CONTRAPUNCT IN DER TERZ ODER IN DER DECIME.

Jn dem Abschnitte vom doppelten Contrapunkt in der Octave hat man gesehen, dass die beiden Stimmen (oder Subjecte) gegen einander, in der Entfernung von einer Octave, oder von 2 Octaven, oder von 3 Octaven, umgekehrt werden, und dass, bei diesem Verfahren, aus dem Unison eine Octave, aus der Secunde eine Septime, u.s.w. entsteht. Aber wenn zwei Stimmen in der Entfernung von einer Decime umgekehrt werden, so dass aus dem Unison eine Decime, aus der Secunde eine None, aus der Terz eine Octave, u.s.f. entsteht, so nennt man die daraus entstehende Harmonie dieser beiden Stimmen: *den Contrapunkt in der Decime.*

Um uns in den Stand zu setzen, den Unterschied, der zwischen dem *Octaven = Contrapunkt*, und dem *Decimen = Contrapunkt* besteht, recht genau kennen zu lernen, wollen wir das nachstehende Beispiel zergliedern, welches die doppelte Eigenschaft hat: sowohl in der Octave als in der Decime umgekehrt werden zu können:



En renversant ce modèle à l'octave, on placera la partie A au dessous de la partie B, de manière à ce que les deux parties ne se croisent pas; dans cette operation les notes des deux parties resteront *les mêmes*; p.e.

Bei der Umkehrung dieses Musters in der Octave, wird die Stimme A unter die Stimme B gesetzt, so dass die beiden Stimmen sich nicht kreuzen; bei diesem Verfahren bleiben die Noten der beiden Stimmen *dieselben*, z.B.

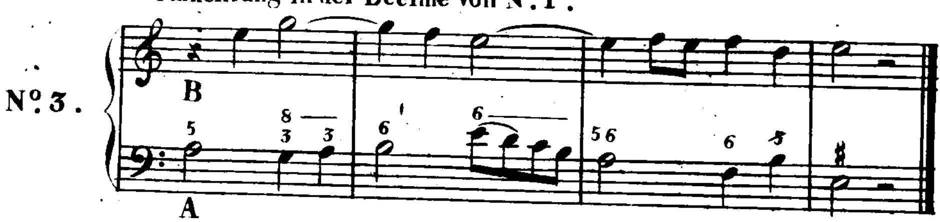


En renversant le Nº 1 à la dixième, on placera également la partie A au dessous de la partie B, de manière à ce que les deux parties ne se croisent pas; mais dans cette seconde opération les notes de la partie A ne peuvent plus rester les mêmes, parceque l'*ut* se change en *la*, le *si* en *sol*, &... p.e.

Bei der Umkehrung von Nº 1 in die Decime, wird ebenfalls die Stimme A unter die Stimme B gesetzt, so dass das Kreuzen derselben vermieden wird; aber in dieser zweiten Behandlung können die Noten in der Stimme A nicht mehr dieselben bleiben, weil das C sich ins A, das H in G, &... umändert, z.B.

Renversement à la dixième de N° 1.
Umkehrung in der Decime von N° 1.

N° 3.



D'après ces explications il est clair que le contrepoint à la dixième est bien différent de celui à l'octave, comme on peut s'en convaincre en comparant le N° 2 avec le N° 3.

Voici le tableau en chiffres qui indique le changement d'intervalles dans le contrepoint à la dixième :

Intervalles du modèle...	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10.
Intervalles du renversement à la dixième.....	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

On voit par ce tableau qu'aucun intervalle ne peut se répéter deux fois de suite.

Pour que l'harmonie puisse se renverser à la dixième, on prescrit ce qui suit :

1° Il faut observer le mouvement contraire chaque fois que les deux sujets changent de note en *même temps*. Ainsi quand le premier sujet monte, le contre sujet descend, et vice versa.

2° Il faut employer souvent le mouvement oblique.

3° L'usage de la quinte (qui devient sixte en se renversant) est recommandé dans ce contrepoint.

4° Il ne faut pas surpasser les limites de la dixième en créant le modèle, sans quoi on s'expose à croiser les parties dans le renversement.

Il existe deux manières de chercher le contre sujet dans ce contrepoint.

Première manière.

1° On prend trois portées A.B.C. on place le sujet principal (sujet donné, ou premier sujet) sur la portée inférieure (voyez l'exemple ci dessous.) Ce premier sujet doit contenir un chant franc, de huit mesures tout au plus, et rester autant que possible dans les cordes du mode majeur.

Nach dieser Erläuterung ist es klar, dass der Contrapunkt in der Decime von jenem in der Octave sehr verschieden ist, wie man sich, bei Vergleichung von N° 2 mit N° 3, überzeugen kann.

Hier ist die Tabelle in Ziffern, welche die Umwechslung der Intervalle in dem Decimen-Contrapunkte anschaulich macht:

Intervalle des Musters....	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10.
Intervalle der Umkehrung in der Duodecime.....	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1.

Man ersieht aus dieser Tabelle, dass kein Intervall zweimal nach einander wiederhohlt werden kann.

Folgende Regeln müssen beobachtet werden, wenn eine Harmonie der Umkehrung in der Decime fähig gemacht werden soll:

1tens Jedesmal, wenn die beiden Subjecte *zugleich* die Noten wechseln, muss die Gegenbewegung angewendet werden. Wenn also das erste Subject steigt, muss das andere abwärts gehen; und umgekehrt.

2tens Man muss oft die Seiten-Bewegung anwenden.

3tens Der Gebrauch der Quinte (welche in der Umkehrung zur Sext wird,) ist in diesem Contrapunkte empfehlenswerth.

4tens Bei der Erfindung des Musters darf die Grenze der Decime nicht überschritten werden, weil man sonst Gefahr läuft, dass bei der Umkehrung sich die Stimmen kreuzen.

Es gibt zwei Arten, das Contrasubject in diesem Contrapunkte zu suchen:

Erste Art.

1tens Man nimmt drei Zeilen A.B.C. und schreibt das Hauptsubject, (das aufgegebene, oder zuerst erfundene) auf die untere Zeile; (man sehe das nachfolgende Beispiel.) Dieses erste Subject muss aus einem freien Gesang bestehen, der höchstens acht Takte lang ist, und so viel als möglich sich in der Durtonleiter bewegt.

2º On transpose d'une dixième plus haut le premier sujet, cette transposition se met sur la portée supérieure A.

3º On cherche le second sujet sur la portée intermédiaire B, en consultant les deux autres portées pour que ce second sujet fasse bonne basse à la portée A, et en même temps un dessus correct à la portée C.

Le second sujet ne doit croiser ni les notes de la portée A, ni celles de la portée C.

2tens Man versetzt dieses Hauptsubject um eine Decime höher, und schreibt es auf die oberste Zeile A.

3tens Man sucht das zweite Subject auf der mittleren Zeile B, indem man die zwei andern Zeilen (A und C) zu Rathe zieht, damit dieses zweite Subject einen guten Bass zu der Zeile A, und zugleich eine richtige Oberstimme zur Zeile C bilde.

Das zweite Subject darf weder die Noten der Zeile A, noch jene der Zeile C kreuzen.

Nº 1. EXEMPLE. BEISPIEL.

A.

B. 2d Sujet. 2tes Subject.

C. 1er Sujet ou chant principal. 1tes Subject oder Hauptgesang.

Les intervalles suivants : *l'unisson*, *la quinte* et *l'octave*, que l'on est obligé d'employer fréquemment dans ce contrepoint quoi qu'ils ne donnent pas beaucoup d'harmonie, exigent une attention particulière.

Si le contre sujet (placé sur portée B) fesait beaucoup de ces trois intervalles de suite, avec la portée A, le Duo B-A deviendrait vicieux, attendu que l'harmonie serait trop pauvre. La même chose aurait lieu entre les parties C-B, si le contre sujet ne fesait que l'unisson, quinte et octave avec la portée C.

On évite cet inconvénient en ayant soin que le second sujet fasse (autant que possible) *une tierce* après une octave, quinte ou unisson, et cela alternativement avec la portée A, et la portée C.

Les trois portées étant réglées comme dans l'exemple précédent, elles fournissent toujours au compositeur au moins deux duos et deux trios. Le premier duo a lieu entre les parties C-B ; c'est le modèle de ce contrepoint. Le second duo se fait entre les deux parties B-A ; c'est le renversement du modèle. Le premier trio a lieu en exécutant les trois parties en même temps, et c'est ce qui distingue ce contrepoint de tous les autres. Le second trio s'obtient en renversant à l'octave les parties B.A. p.e.

Die folgenden Jntervalle : der *Unison*, die *Quinte* und die *Octave*, welche man in diesem Contrapunkte sehr häufig anzuwenden genöthigt ist, obwohl sie nicht viel Harmonie geben, erfordern eine besondere Aufmerksamkeit.

Wenn das (auf der Zeile B geschriebene) Contrasubject mit der Zeile A zu viele von diesen drei Jntervallen nach einander machen würde, so wäre das Duo A und B fehlerhaft, indem die Harmonie zu arm wäre. Derselbe Fall findet zwischen den Stimmen C-B statt, wenn das Contrasubject mit der Zeile C nur Unisons, Quinten und Octaven machen würde.

Man vermeidet diesen Übelstand, wenn man Sorge trägt, dass das zweite Subject, (so viel als möglich) nach einer Octave, Quinte, oder nach einem Unison, unmittelbar *eine Terze* nachfolgen lasse, und zwar abwechselnd mit der Zeile A, und mit der Zeile C.

Wenn die drei Zeilen auf die Art, wie in dem vorhergehenden Beispiele, geregelt worden sind, so liefern sie immerdar dem Tonsetzer wenigstens 2 Duos und 2 Trios. Das erste Duo findet zwischen den Stimmen C-B statt ; diess ist das Muster dieses Contrapunkts. Das zweite Duo wird durch die zwei Stimmen B-A gebildet ; diess ist die Umkehrung des Musters. Das erste Trio entsteht, wenn alle drei Stimmen zugleich ausgeführt werden; und dieses ists, was diesen Contrapunkt von allen andern unterscheidet. Das 2te Trio erhält man, wenn man die Stimmen B-A in der Octave umkehrt; z.B.



Outre les deux trios précédents, on peut encore obtenir les deux trios suivants : Troisième trio ; On double la partie B, (c'est à dire le second sujet) par des tierces supérieures, en supprimant la partie C. Par exemple :

Ausser den zwei vorhergehenden Trios, kann man noch folgende zwei Trios erhalten : Drittes Trio ; man verdoppelt die Stimme B, (nähmlich das Contrasubject) mit Oberterzen, und lässt dagegen die Stimme C weg. Z. B.



Quatrième trio ; on renverse à l'octave les deux parties hautes du trio précédent. P. e.

Viertes Trio ; man kehrt die zwei Oberstimmen des vorstehenden Trio in der Octave um. Z. B.



En comparant le chant de la partie C avec celui de la partie A (Voyez le N° 1 des exemples précédents) on trouve qu'ils ne sont pas absolument semblables, parceque l'un fait un intervalle majeur tandis que l'autre fait (au même endroit) un intervalle mineur, et vice versa. Cela provient de ce que le même chant se trouve placé sur deux dégrés différents du même ton. Ces petites altérations dans l'un ou dans l'autre sujet sont indispensables dans tous les contrepoints qui ne sont pas à l'octave.

Wenn man den Gesang der Stimme C mit jenem der Stimme A vergleicht, (man sehe N° 1 der vorhergehenden Beispiele) so findet man, dass sie einander nicht völlig gleich sind, weil die eine ein Dur = Jntervall macht, während die andere (an demselben Orte) ein Moll = Jntervall bildet, und umgekehrt. Diess kommt daher, weil derselbe Gesang auf zwei verschiedenen Stufen derselben Tonart gesetzt ist. Diese kleinen Veränderungen in dem einen oder andern Subjecte sind unvermeidlich in allen den Contrapunkten, welche nicht in der Octave sind.

Deuxième manière de chercher le second sujet.

Zweite Art, das Contrasubject zu suchen.



1º On place le premier sujet sur la portée E.

2º On cherche le second sujet de manière à ce qu'on puisse le *doubler* en même temps par des dixièmes supérieures.

On place ce *second* sujet (ainsi doublé) sur les portées F et D.

La partie E ne doit croiser ni la partie F ni la partie D, sans quoi on sortirait des limites de la dixième. F et E donnent le modèle, E et D donnent le renversement.

Ces trois parties fournissent également les deux duos et les quatre trios que nous avons indiqué plus haut. Le premier trio a lieu en éxécutant en même temps les trois parties de l'exemple Nº 5. Voici le second, le troisième, et le quatrième trio:

1tens Man setzt das erste Subject auf die Zeile E.

2tens Man sucht das zweite Subject dergestalt, dass man es zu gleicher Zeit mit Ober = Decimen verdoppeln könne.

Man setzt das, (dergestalt verdoppelte) *zweite* Subject auf die Zeilen F und D.

Die Stimme E darf weder die Stimme F, noch die Stimme D kreuzen, weil man sonst aus den Grenzen der Decime heraustreten würde. F und E geben das Muster, E und D geben die Umkehrung.

Diese drei Stimmen bilden gleichfalls jene zwei Duos und vier Trios, welche wir oben angezeigt haben. Das erste Trio wird gebildet, wenn die drei Stimmen des Beispiels Nº 5 zugleich ausgeführt werden. Hier folgt das zweite, das dritte und das vierte Trio:



N° 8.



Les deux manières de chercher le second sujet pour le contrepoint à la dixième sont également bonnes. La première manière est plus commode et parait plus facile que la seconde.

On peut ajouter une ou deux parties d'accompagnement aux deux duos et aux quatre trios que ce contrepoint fournit, pourvu que l'on entende la première fois les deux sujets (ou le modèle) sans nulle partie accessoire. Nous donnerons ici un exemple analysé (fait avec le contrepoint précédent N° 5) dans lequel on a employé les deux duos et les quatre trios, le tout composant un morceau régulier.

Diese zwei Arten, das zweite Subject für den Decimen-Contrapunkt aufzusuchen, sind gleichmässig gut. Die erste Art ist bequemer und scheint auch leichter zu seyn, als die zweite.

Man kann den zwei Duos und den vier Trios, welche dieser Contrapunkt darbiethet, eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügen, vorausgesetzt, dass das erste mal die beiden Subjecte (oder das Muster) allein, ohne alle Zusatz-Stimmen gehört worden sind. Wir werden hier ein, (aus dem vorhergehenden Contrapunkte N° 5 gebildetes,) zergliedertes Beispiel geben, in welchem die zwei Duos und die vier Trios angebracht sind, und welches im Ganzen ein regelmässiges Tonstück bildet.

𝅗𝅥 = 108. M.M.

2e Sujet.
2tes Subject.

1er Sujet.
1tes Subject.

Exposition du Contrepoint à la dixième, ou 1er Duo.
Darlegung (Exposition) des Contrapunkts in der Decime, oder 1tes Duo.

1er Sujet.
1tes Subject.

Renversement du contrepoint, ou 2e Duo.
Umkehrung des Contrapunkts, oder 2tes Duo.

Partie ajoutée.
Beigefügte Stimme.

2e Sujet.
2tes Subject.

2e Trio transposé de FA en UT.
2tes Trio transponirt aus F in C.


Accompagnement
Begleitung.
Accompagnement
Begleitung.
2e sujet.
2tes Subject.
Premier Duo, transposé en UT.
Erstes Duo, transponirt in C.
1er sujet.
1tes Subject.
1er Trio.
1tes Trio.
Quatrième Trio transposé en SI.
Viertes Trio transponirt in B.
Partie ajoutée.
Beigefügte Stimme.
accompagnement.
Begleitung.
1er Duo.
1tes Duo.
accompagnement,
Begleitung.



Cet exemple suffit, quant à présent, pour faire voir l'utilité de ce contrepoint. En faisant usage de cette matière dans un morceau de musique important, on peut moduler plus hardiment et couper les répercussions du contrepoint par d'autres idées plus libres et moins sévères.

VI.

DU CONTREPOINT À LA DIXIÈME, À QUATRE PARTIES.

Le Contrepoint à la dixième peut être conçu de manière à ce que les deux sujets se laissent doubler simultanément par des tierces ou des dixièmes supérieures. Dans ce cas, le contrepoint à la dixième est à quatre parties. La manière la plus simple pour le trouver est la suivante : On prend quatre portées A. B.C.D. (Voyez l'exemple ci dessous.)

1° On place le premier sujet sur la portée D, et son double (à la dixième supérieure) sur la portée B.

2° On cherche le second sujet (d'après la première manière indiquée dans l'article précédent) et on le place sur la portée C. On observera que le second sujet (placé sur la portée C) *ne fasse nulle part une quinte* avec le premier sujet (placé sur la portée D), à moins que ces quintes soient des notes de passage. Ces deux sujets ne doivent pas faire non plus d'intervalles dissonnans, sauf les notes de passage. Le second sujet, étant ainsi réglé, se laisse doubler par des dixièmes supérieures ; on placera ce doublement du second sujet sur la portée A. Voici l'exemple sur cette proposition :

Dieses Beispiel reicht einstweilen hin, um die Nutzbarkeit dieses Contrapunkts zu zeigen. Wenn in einem bedeutenden Tonstücke davon Gebrauch gemacht wird, so kañ man auch kühner moduliren, und die Wiederhohlungen des Contrapunkts durch andere freiere und minder strenge Jdeen unterbrechen.

VI.

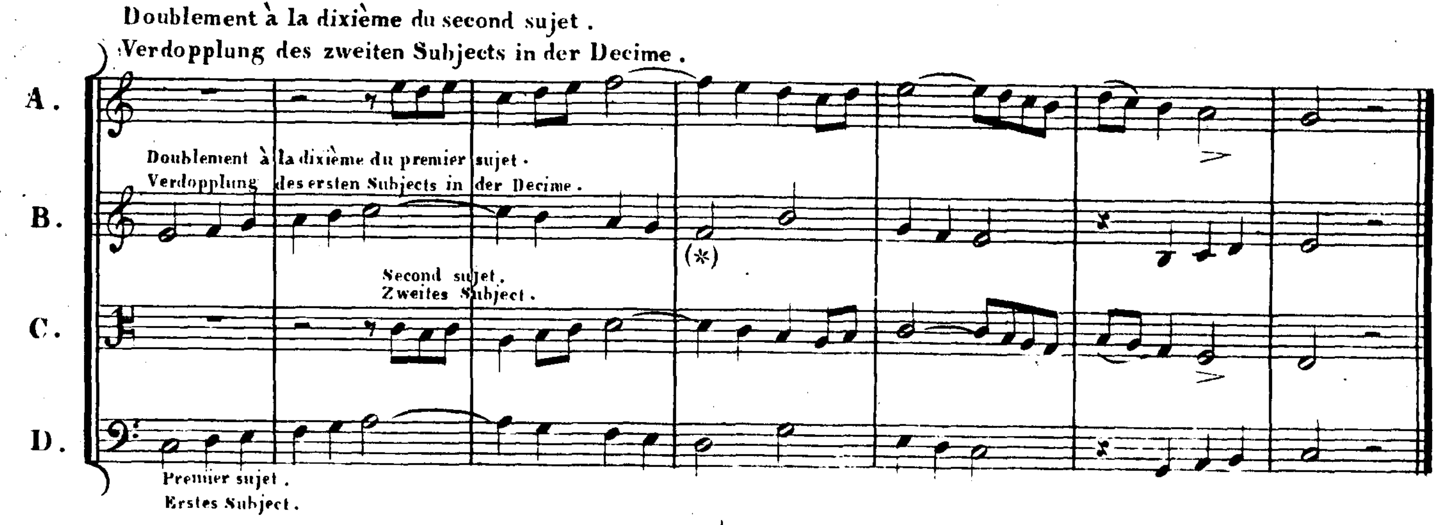
VON DEM VIERSTIMMIGEN CONTRAPUNKT IN DER DECIME.

Der Contrapunkt in der Decime kann auf eine Art erfunden werden, dass die beiden Subjecte sich abwechselnd durch Oberterzen oder Oberdecimen verdoppeln lassen. Jn diesem Falle wird der Decimen-Contrapunkt 4-stimmig. Die einfachste Art, solchen zu finden, ist folgende : Man nim̄t 4 Zeilen, A.B.C.D. siehe das nachstehende Beispiel.)

1tens Das Hauptsubject schreibt man auf die Zeile D, und seine Verdopplung (in der Oberdecime) auf die Zeile B.

2tens Man sucht das Contrasubject, (nach der, im vorigen Artikel angezeigten ersten Art,) und schreibt es auf die Zeile C. Man muss beobachten, dass das (auf die Zeile C geschriebene) Contrasubject *nirgends eine Quinte* mit dem (auf der Zeile D geschriebenen) Hauptsubjecte bilde, es müssten nur durchgehende Quinten seyn. Eben so wenig dürfen diese zwei Subjecte dissonirende Jntervalle enthalten, ausgenommen durchgehende. Wenn das zweite Subject dergestalt geregelt ist, so lässt es sich durch Oberdecimen verdoppeln ; man schreibt hierauf diese Verdopplung des zweiten Subjects auf die Zeile A. Hier das Beispiel zu dieser Aufgabe :

Modèle du Contrepoint à la dixième à quatre parties. | Muster des 4=stimmigen Contrapunkts in der Decime.



Ce Contrepoint donne (outre les deux duos et les quatre trios dont nous avons parlé dans l'article précédent, et que les trois portées D.C,B fournissent) différents quatuors, soit en mettant le premier sujet dans la basse, soit en mettant le second sujet *dans la basse*, comme par exemple :

Dieser Contrapunkt gibt, (nebst den 2 Duos und 4 Trios, von welchen wir im vorigen Artikel sprachen, und welche hier von den Zeilen D.C.B. gebildet werden,) verschiedene Quartette, indem man entweder das Hauptsubject in den Bass gibt, oder indem man das zweite Subject zum Basse macht; wie z.B:



(*) La succession de FA♮ au SI♮, et celle de SI♮ au FA♮, sont inévitables là où les sujets se doublent par des tierces ou par des dixièmes. La note sensible ne peut pas non plus y monter toujours régulièrement.

(*) Die Fortschreitungen von F nach H, und von H nach F sind da unvermeidlich, wo die Subjecte durch Terzen oder Decimen verdoppelt werden. Auch die empfindsame Note kann da nicht immer regelmässig aufwärts steigen.



Toute cette matière ne peut s'employer et ne peut s'epuiser que dans un morceau de musique long, dans un finale de simphonie par exemple, ou dans une fugue très développée.

VII.

DU CONTREPOINT À LA QUINTE, OU À LA DOUZIÈME.

On peut renverser l'harmonie à deux parties, non seulement à l'octave et à la dixième, mais aussi à la douzième; dans ce dernier cas elle s'appelle *contrepoint à la douzième*.

En renversant à la douzième, l'unisson se change en douzième, la seconde en onzième, la tierce en dixième &..., comme on peut le voir par le tableau suivant:

Jntevalles du modèle	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Jntervalles du renversement	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Première Règle.

Comme la sixte (étant renversée) devient septième, il faut traiter la sixte en dissonnance, la prépa=

Diese ganze Durchführung kann vollständig nur in einem langen Tonstücke, z.B. in einem Sinfonie-Finale, oder in einer sehr entwickelten Fuge verbraucht und erschöpft werden.

VII.

VOM CONTRAPUNKT IN DER QUINTE, ODER IN DER DUODECIME.

Die 2=stimmige Harmonie kann nicht nur in der Octave und Decime umgekehrt werden, sondern auch in der Duodecime; in diesem letzten Falle heisst sie *der Contrapunkt in der Duodecime*.

Bei der Umkehrung in die Duodecime verändert sich der Unison in die Duodecime (oder in die 12te Stufe) die Secunde in die Undecime (11te Stufe) die Terz in die Decime, u.s.f., wie man aus folgender Tabelle ersehen kann:

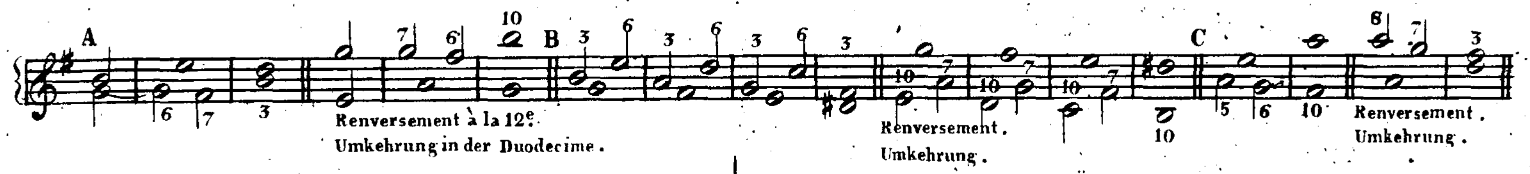
Jntervalle des Musters	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Jntervalle der Umkehrung	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Erste Regel.

Da die Sext (in ihrer Umkehrung) zur Septime wird, so muss man die Sext als Dissonanz behandeln, sie vorbe=

rer (quand elle n'est pas note de passage) et la résoudre. Voici des exemples et leur renversement:

reiten, (wenn sie nicht blos durchgehend ist,) und sie auflösen. Hier sind Beispiele samt ihren Umkehrungen:



Seconde Règle.

Parmi les douze intervalles de ce contrepoint il n'y a que *la tierce* et *la dixième* que l'on puisse répéter de suite par *mouvement semblable*; on ne peut non plus arriver par mouvement semblable que sur *la tierce* et sur *la dixième*. Sur les dix autres intervalles il faut arriver par *mouvement contraire*, et l'on n'en peut répéter aucun de suite, si ce n'est en le frappant deux fois sur le même dégré.

Zweite Regel.

Unter den zwölf Jntervallen dieses Contrapunkts ist nur die *Terz* und die *Decime* fähig, mehrmal nach einander *in gerader Bewegung* wiederhohlt zu werden; auch kann man durch die gerade Bewegung auf keine andern Jntervalle gelangen, als auf die *Terz* und die *Decime*. Auf die 10 andern Jntervalle muss man durch die *Gegenbewegung* schreiten, und keines davon kann man mehrmal nach einander wiederhohlen, es müsste denn nur ein zweimaliges Anschlagen desselben auf der nähmlichen Stufe seyn.

Troisième Règle.

Les limites de ce contrepoint étant bornées par l'intervalle de la douzième, il ne faut pas franchir cet intervalle en créant le modèle.

Dritte Regel.

Da die Grenzen dieses Contrapunkts in das Jntervall der Duodecime eingeschränkt sind, so darf man, bei Erfindung des Musters, dieses Jntervall nicht überschreiten.

Manière de chercher le second sujet à ce contrepoint.

On prend trois portées A.B.C. Voyez l'exemple ci dessous.

1° On place le premier sujet (ou le sujet donné) sur la portée B. Ce sujet doit être simple, naturel et franc, et rester autant que possible dans *le ton majeur*.

2° On cherche sur la portée C. le second sujet, mais de manière à ce que le renversement de ce sujet (placé sur la portée A, à la distance d'une douzième) puisse également accompagner le premier sujet quand on supprime la portée C; p.e:

Die Art, das zweite Subject dieses Contrapunkts zu suchen.

Man nimmt drei Zeilen, A,B,C. (siehe das nachfolgende Beispiel.)

1tens Man schreibt das erste, (oder das aufgegebene) Subject auf die Zeile B. Dieses Subject muss einfach, natürlich und ungezwungen seyn, und so viel als möglich in der *Durtonart* verbleiben.

2tens Man sucht auf der Zeile C das zweite Subject, aber in der Art, dass die Umkehrung dieses Subjects (wenn es dann in der Entfernung von einer Duodecime auf die Zeile A geschrieben wird,) gleichmässig dem ersten Subject zur Begleitung dienen kann, wenn man die Zeile C weglässt; z.B:



Les deux portées C.B. renferment le modèle de ce contrepoint, et les deux portées B.A. en sont le renversement à la douzième.

Pour rester dans les limites de la douzième, il suffit que le premier sujet (sur la portée B) ne croise pas le second sujet ni dans le modèle, ni dans le renversement. Il est clair que la portée C doit faire bonne basse de la portée B, et celle-ci doit faire une basse correcte de la portée A. Voici un exemple analysé, où le contrepoint précédent est employé de différentes manières dans un morceau réguliere.

Die zwei Zeilen C.B. enthalten das Muster dieses Contrapunkts, und die zwei Zeilen B.A. sind die Umkehrung in der Duodecime.

Um in den Grenzen der Duodecime zu verbleiben, reicht es hin, wenn das erste Subject (auf der Zeile B) sich nicht mit dem zweiten Subject, weder im Muster noch in der Umkehrung, kreuzt. Es ist klar, dass die Zeile C einen guten Bass zur Zeile B bilden muss, so wie diese einen richtigen Bass zur Zeile A zu machen hat. Hier ein durchgeführtes Beispiel, wo der vorhergehende Contrapunkt in einem regelmässigen Tonstücke auf verschiedene Arten angewendet wird.

Contrepoint à la douzième. — Contrapunkt in der Duodecime.

𝅗𝅥 = 108. M.M.

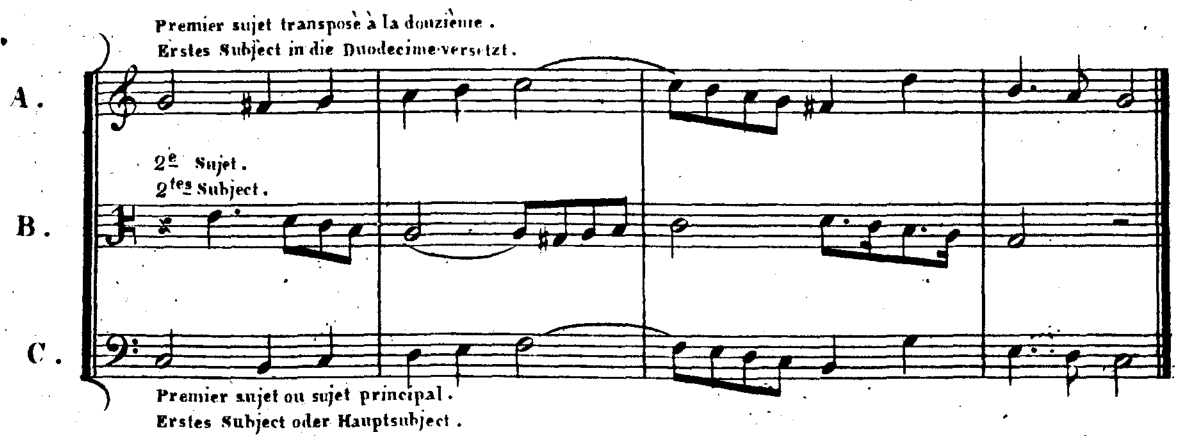
1er Sujet. 1tes Subject.
Modèle. Muster.
2e Sujet. 2tes Subject.
Partie ajoutée. Beigefügte Stimme.
Renversement. Umkehrung.
2e Sujet. 2tes Subject.
Accompagnement. Begleitung.
1er Sujet. 1tes Subject.
Accompagnement. Begleitung.
1er Sujet. 1tes Subject.
Accomp: Begl:
2e Sujet. 2tes Subject.
(*)
1er Sujet seul. 1tes Subject allein.

(*) Le premier sujet parait ici sans être accompagné du second sujet. Cela peut se faire de temps en temps en faveur de l'harmonie et de la variété; car en n'accompagnant qu'un seul sujet, n'importe lequel, l'harmonie est plus libre, et peut être par conséquent plus variée.

(*) Das erste Subject erscheint hier ohne die Begleitung des 2ten Subjects. Dieses kann bisweilen zu Gunsten der Harmonie und der Abwechslung statt finden; denn wenn man nur ein Subject, (gleichviel welches,) accompagnirt, so ist die Harmonie freier, und kann folglich auch mehr Abwechslung haben.

Il existe une seconde manière de chercher le contre sujet pour le contrepoint à la douzième . Elle parait plus facile que la manière précédente ; nous l'indiquerons ici également, en analysant l'exemple suivant :

Es gibt eine zweite Art, das Contrasubject für den Duodecimen-Contrapunkt zu suchen . Sie scheint leichter als die vorhergehende zu seyn ; wir werden sie hier mittelst Zergliederung des nachstehenden Beispiels anzeigen. :



On place le premier sujet sur la portée C et son renversement (douzième plus haut) sur la portée A. On cherche le second sujet sur la portée B, en consultant en même temps les deux autres portées. Pour que le second sujet reste dans les limites de la douzième, il ne faut pas qu'il croise les notes de ces deux portées.

Le second sujet est en *sol* quand il accompagne la portée A, et il est en *ut* quand il accompagne la portée C. Il peut arriver que le second sujet (pour être approprié aux deux tons) fasse *fa♯* dans le premier cas, et *fa♮* dans le second cas, ce qui est toujours permis. Voici un exemple où ce changement de *fa♯* en *fa♮* a lieu :

Man setzt das erste Subject auf die Zeile C und seine Umkehrung (um zwölf Töne höher) auf die Zeile A. Man sucht dann das zweite Subject auf der Zeile B, indem man zugleich die zwei andern Zeilen zu Rathe zieht. Damit das zweite Subject in den Grenzen der Duodecime verbleibe, muss alles Kreuzen desselben mit den andern zwei Zeilen vermieden werden.

Das zweite Subject ist in G, wenn es die Zeile A accompagnirt, und es ist in C, wenn es die Zeile C begleitet. Es kann sich ereignen, dass das zweite Subject, (um beiden Tonarten angepasst zu werden,) im ersten Falle *Fis*, und im zweiten Falle *F* hat, was immer erlaubt ist. Hier ein Beispiel, wo dieser Wechsel von *Fis* nach *F* statt findet :

Renversement du modèle suivant.
Umkehrung des folgenden Musters.



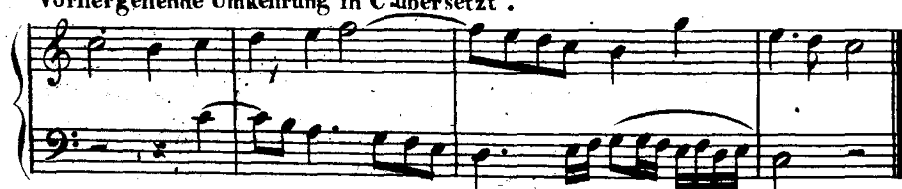
Modèle.
Muster.



Quand on desire que le renversement de ce contrepoint se fasse en *ut* (comme le modèle,) c'est à dire, quand on desire que le premier sujet se reproduise avec les *mêmes notes* dans les deux cas, alors on transpose le renversement précédent tout simplement de *sol* en *ut*, p.e.

Wenn man wünscht, dass die Umkehrung dieses Contrapunkts in C, (wie das Muster) verbleibe, das heisst, wenn man wünscht, dass das erste Subject sich in beiden Fällen *mit denselben Noten* erneuere, so übersetzt man die vorhergehende Umkehrung ganz einfach aus *G* nach *C*, z.B.

Renversement précédent transposé en UT.
Vorhergehende Umkehrung in C übersetzt.



VIII.

DU CONTREPOINT À LA DOUZIÈME À QUATRE PARTIES.

Quand le contrepoint à la douzième est fait de manière à ce que l'on puisse doubler chaque sujet par des tierces et exécuter le tout en même temps, on l'appelle contrepoint à la douzième à quatre parties. Nous indiquerons la manière de le créer en analysant l'exemple suivant :

VIII.

VON DEM VIERSTIMMIGEN CONTRAPUNKT IN DER DUODECIME.

Wenn der Contrapunkt in der Duodecime auf die Art gebildet ist, dass man jedes Subject mit Terzen verdoppeln, und das Ganze zu gleicher Zeit ausführen kann, so nennt man ihn den 4 = stimmigen Contrapunkt in der Duodecime. Wir werden durch die Zergliederung des folgenden Beispiels zeigen, wie er erfunden wird :



On place le premier sujet sur la portée C, et son renversement (douzième plus haut) sur la portée A.

En cherchant le second sujet (que l'on place sur la portée B) on evite les intervalles dissonnans entre les deux sujets, sauf les notes de passage, et l'on observe le mouvement contraire et le mouvement oblique.

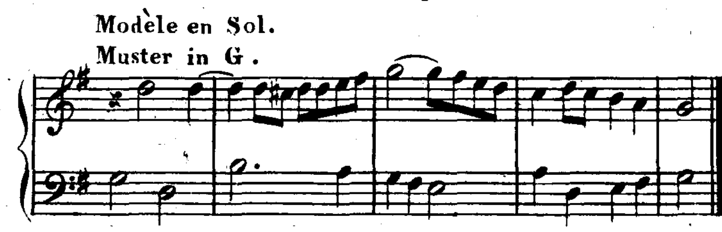
Cela étant réglé, on sépare le modèle (qui se trouve sur les deux portées C, B) de son renversement, par Exemple:

Man schreibt das erste Subject auf die Zeile C, und seine Umkehrung, (um 12 Töne höher) auf die Zeile A.

Beim Aufsuchen des zweiten (auf die Zeile B zu schreibenden) Subjects vermeidet man die dissonirenden Jntervalle zwischen beiden Subjecten, mit Ausnahme der Durchgangsnoten, und beobachtet die widrige und die Seitenbewegung.

Jst dieses berichtigt, so trennt man das Muster, (welches sich auf den 2 Zeilen C, B befindet,) von seiner Umkehrung; zum Beispiel:

Modèle en Sol.
Muster in G.



Renversement en Ré.
Umkehrung in D.



Après cette opération, on double (*dans les deux cas*) la partie haute par des tierces *inférieures*, et la partie grave par des tierces *supérieures*, p.e.

Nach dieser Verrichtung verdoppelt man (*in beiden Fällen*,) die hohe Stimme mit *Unterterzen*, und die tiefste Stimme mit *Oberterzen*; z.B.

N°1. Le modèle précédent à quatre parties.
Das vorige Muster vierstimmig.



N°2. Le renversement précédent à quatre parties.
Die vorige Umkehrung vierstimmig.



Les trois parties hautes dans le N°1 peuvent se renverser (à l'octave) de plusieurs manières ce qui fournit différents quatuors en y comptant la basse qui reste toujours la même. La même chose peut avoir lieu dans le N°2. En supprimant dans les deux N°s une des parties placées sur la basse, on obtient plusieurs trios, p.e.

Die drei hohen Stimmen in N°1 können (in der Octave) auf mehrere Arten umgekehrt werden, wodurch verschiedene Quartetten entstehen, wenn man den, stets gleich bleibenden Bass dazu rechnet. Dasselbe findet bei N°2 statt. Wenn man in beiden Nummern eine der über dem Basse stehenden Stimen weglässt, so erhält man mehrere Trios, z.B.



(*) Les deux UT dans la quatrième mesure sont deux UT♯ en accompagnant la partie A. Ils sont deux UT♮ en accompagnant la partie C, ainsi que les dièses et les bécarres l'indiquent.

(*) Die zwei C im vierten Takte sind zwei CIS bei der Begleitung der Stimme A. Sie sind zwei ♮C bei der Begleitung der Stimme C, so wie die ♯ und ♮ es anzeigen.



On fait peu d'usage de ce contrepoint à 4 parties,qui donne des successions d'accords assez bizarres.

OBSERVATION SUR LA MANIÈRE DE TERMINER LES CONTREPOINTS.

Les modèles des Contrepoints,et par conséquent aussi leur renversement, finissent le plus souvent d'une manière imparfaite; pour satisfaire l'oreille, il faut leur donner dans ce cas une suite et les enchainer à d'autres idées. Le Contrepoint s'emploie le plus souvent dans le courant d'un morceau de musique, et on n'est jamais obligé de finir un morceau par le contrepoint. Ainsi, on est libre chaque fois qu'on le desire d'ajouter quelques mesures au contrepoint. Il arrive aussi que l'on reproduit le contrepoint plusieurs fois de suite en le promenant dans différents tons,et ce n'est qu'au bout de cette répercussion qu'on lui donne une suite qui n'a rien de commun avec lui. Dans le dernier trio précédent, on ne pourait pas s'arrêter sur son dernier accord; le sentiment musical exige à cet endroit une suite, pour que l'oreille soit satisfaite, p.e:

Man macht von diesem vierstimmigen Contrapunkt, der sehr bizarre Accordenfortschreitungen bildet, wenig Gebrauch.

BEMERKUNG ÜBER DIE ART, DIE CONTRAPUNKTE ZU BEENDIGEN.

Die Muster der Contrapunkte, und folglich auch ihre Umkehrungen, endigen meistens auf eine unvollkommene Art; um das Gehör zu befriedigen, muss man in diesem Falle denselben eine Fortsetzung geben, und sie an andere Jdeen ketten. Der Contrapunkt wird am häufigsten im Laufe eines Tonstückes angewendet, und man ist niemals genöthigt, das Stück mit einem Contrapunkte zu beschliessen. Demnach hat man stets nach Belieben die Freiheit, dem Contrapunkte einige Takte beizufügen. Oft geschieht es auch, dass man den Contrapunkt mehrmal nach einander wiederhohlt, indem man ihn durch mehrere Tonarten führt, und erst, wenn diese Durchführungen zu Ende sind, gibt man ihm einen Zusatz, der mit ihm nichts gemein hat. Jn dem vorhergehenden letzten Trio könnte man nicht auf seinem letzten Accorde stehen bleiben; das musikalische Gefühl begehrt an diesem Orte eine Fortsetzung, um das Ohr zu befriedigen, z.B:



Mais quand on veut terminer ou s'arrêter sur le dernier accord d'un contrepoint, il faut que cette terminaison soit satisfaisante, et dans ce cas, le compositeur est le maître de terminer le contrepoint par une cadence parfaite en créant le modèle, surtout quand le contrepoint est à l'octave.

Aber wenn man auf dem letzten Accord des Contrapunkts schliessen, oder sich aufhalten will, so muss dieser Schluss befriedigend seyn; und in diesem Falle steht es dem Tonsetzer frey, den Contrapunkt schon bei Erfindung des Musters mit einer vollkommenen Cadenz zu beendigen, besonders wenn es der Contrapunkt in der Octave ist.

REMARQUES PARTICULIÈRES SUR LES HUIT CONTREPOINTS PRÉCÉDENTS.

Le plus utiles de tous les contrepoints que nous venons de traiter sont les suivants:

1° Contrepoint double à l'octave.
2° Contrepoint triple.
3° Contrepoint à la dixième.
4° Contrepoint à la douzième.

Et parmi ces quatre contrepoints, le premier est le plus indispensable. Le contrepoint quadruple est trop compliqué à cause de ses quatre sujets. Il a un autre désavantage qui consiste en ce que son harmonie est toujours *incomplète,* malgré les quatre parties qu'il exige. Ainsi, pour en rendre les accords complets on ne pourait l'employer que dans un morceau à plus de quatre parties.

Quant aux trois contrepoints suivants: 1° Contrepoint à l'octave à quatre parties; 2° Contrepoint à la dixième à quatre parties; 3° Contrepoint à la douzième à quatre parties; ils sont de fort peu d'utilité, et à la rigueur on peut s'en passer. Un sujet doublé par des tierces ne donne pas deux sujets différents, sans compter qu'il faut faire des sacrifices à l'harmonie pour pouvoir doubler par des tierces les deux sujets d'un contrepoint. Ainsi, il est toujours préférable d'accompagner le contrepoint par des parties accessoires, que *l'on dessine librement,* que de le faire suivre servilement par des tierces ajoutées.

BESONDERE BEMERKUNGEN ÜBER DIE ACHT VORHERGEHENDEN CONTRAPUNKTE.

Von den eben abgehandelten Contrapunkten sind folgende die nützlichsten:

1tens Doppelter Contrapunkt in der Octave.
2tens Dreifacher Contrapunkt.
3tens Contrapunkt in der Decime.
4tens Contrapunkt in der Duodecime.

Und unter diesen vier Contrapunkten ist der erste der unentbehrlichste. Der vierfache Contrapunkt ist wegen seiner vier Subjecten allzu verwickelt. Auch hat er noch den Nachtheil, dass seine Harmonie stets *unvollständig* bleibt, ungeachtet der vier Stimmen, die er erfordert. Um also seine Accorde vollständig zu machen, könnte man ihn nur in einem Tonstücke von mehr als vier Stimmen anwenden.

In Betreff der folgenden drei Contrapunkte: 1tens des 4=stimmigen Contrapunkts in der Octave; 2tens des 4=stimmigen Contrapunkts in der Decime; 3tens des 4=stimmigen Contrapunkts in der Duodecime; so sind sie von sehr geringem Nutzen, und man kann ihrer Strenge recht wohl entbehren. Ein, durch Terzen verdoppeltes Subject gibt keine zwei verschiedenen Subjecte, abgesehen davon, dass man der Harmonie Opfer bringen muss, um die beiden Subjecte eines Contrapunkts durch Terzen verdoppeln zu können. Demnach ist es immer als besser vorzuziehen, dem Contrapunkte Zusatz= (oder Ausfüll=) Stimmen beizugeben, *welche man mit Freiheit entwirft,* als ihn knechtisch durch beigefügte Terzen begleiten zu lassen.

(*) Cette quarte, n'étant point préparée, est une licence tolerée dans les formules de cadences du style libre. Voyez notre cours d'harmonie pratique, p. 23.

(*) Diese nicht vorbereitete Quarte ist eine geduldete Freiheit (LICENZ) in den Cadenzformeln des freien Styls. Man sehe unsere Generalbasslehre, S. 23.

On emploie quelquefois l'harmonie renversable (à l'octave seulement) dans une sorte de canons dont nous parlerons plus tard. Mais dans ce cas il ne s'agit pas de faire deux, trois, ou quatre sujets.

Beaucoup de musiciens pensent que l'on ne peut faire du contrepoint que sur du plain-chant d'apres l'exemple des anciens: ils sont dans l'erreur. *Mozart*, et surtout *Haydn* on prouvé jusqu'à l'évidence que l'on pouvait mettre en contrepoint des chants de toute espèce.

Le sujet principal (ou le sujet donné) n'est pas toujours le premier entrant. Chaque fois qu'il est précédé d'une pause, ou qu'il entre en levant, le contresujet peut être le premier entrant, p.e.

Bisweilen wendet man die umkehrbare Harmonie (jedoch nur in der Octave) zu einer Gattung Canons an, von welchen wir später sprechen werden. Aber in diesem Falle handelt es sich nicht darum, 2, 3, oder 4 Subjecte hervorzubringen.

Viele Musiker glauben, dass man keinen andern Contrapunkt machen könne, als auf die Choräle nach Art der Alten: diess ist ein Jrrthum. *Mozart*, und besonders *Haydn* haben unwidersprechlich bewiesen, dass man Gesänge jeder Gattung contrapunktisch behandeln könne.

Das Haupt-(oder aufgegebene) Subject, ist nicht immer das erste, welches eintritt. Manchmal geht ihm eine Pause voran, oder wenn es mit dem Aufstreich (leichten Takttheil) beginnt, so kann das Contrasubject das zuerst eintretende werden, z. B.

Quatre débuts d'un sujet principal.
Vier Eintritts-Arten eines Hauptsubjects.

Débuts du contre sujet.
Der Eintritt des Contrasubject.



Quand le premier sujet entre *en frappant*, le contre sujet doit entrer *en levant*, et vice versa; cependant, cette règle peut avoir des exceptions. Dans le contrepoint triple, le troisième sujet peut entrer en frappant ou en levant. Dans le contrepoint quadruple, le troisième sujet peut entrer en frappant et le quatrième en levant, et *vice-versa*.

Il est de l'interet du compositeur de bien *soigner le modèle* d'un contrepoint. Si le contrepoint est vicieux, toutes les répercussions de ce contrepoint seront également vicieuses. Si le modèle est insignifiant, les travaux que l'on entreprendra avec lui seront ternes, insignifiants et privés d'interêt.

Pour faire un contrepoint correct et tant soit peu interessant, il ne faut pas précisément du génie, mais il faut un certain *tact* et du *gout*.

Marpourg dans son ouvrage intitulé *traité de la Fugue et du contrepoint* (*) où il ne parle pour ainsi dire que des *imitations* et des *canons*, appelle *contrepoints mixtes* les différents renversements que l'on obtient

Wenn das Hauptsubject mit dem *Niederstreich* (Taktanfang) eintritt, so muss das Contrasubject mit dem *Aufstreich* eintreten, und umgekehrt; indessen kann diese Regel Ausnahmen haben. Jn dem dreifachen Contrapunkte kann das dritte Subject sowohl im Auf- wie im Niederstreich anfangen. Jm vierfachen Contrapunkte kann das dritte Subject mit dem Niederstreich und das vierte Subject mit dem Aufstreich (und *umgekehrt*) eintreten.

Es ist für den Tonsetzer wichtig, *das Muster* eines Contrapunkts *mit Aufmerksamkeit* zu entwerfen. Jst der Contrapunkt fehlerhaft, so sind es alle Durchführungen desselben ebenfalls. Jst das Muster unbedeutend, so ist alle daran verschwendete Arbeit nichtig, unbedeutend und gehaltlos.

Um einen Contrapunkt zugleich richtig und wenigstens einigermassen interessant zu machen, bedarf es zwar eben keines Genies, aber ein gewisses *Schicklichkeitsgefühl* und *Geschmack*.

Marpurg, in seiner *Abhandlung über die Fuge und den Contrapunkt* (*) in welcher er, so zu sagen, eigentlich nur von den *Jmitationen* und *Canons* spricht, nennt die verschiedenen Umkehrungen, welche man durch die Terzen-Verdop-

(*) Il ne sera pas superflu d'indiquer ici l'origine du mot CONTREPOINT. Avant l'époque de l'invention de nos notes, on se servait de points placés les uns contre les autres pour indiquer les différentes parties dans une partition. Le talent de faire de l'harmonie en la notant de la sorte, s'appelait: L'ART DU CONTREPOINT.

(*) Es wird nicht überflüssig seyn, hier den Ursprung des Wortes CONTRAPUNKT zu erklären. Vor der Epoche der Erfindung unserer Noten bediente man sich der PUNKTE, welche einander entgegen gestellt, in den Partituren die verschiedenen Stimmen anzeigten. Die Kenntniss, eine Harmonie zu bilden, indem man sie auf diese Weise notirte, hiess: DIE KUNST DES CONTRAPUNKTS.

en doublant par des tierces les deux sujets dans les contrepoints à l'octave, à la dixième et à la douzième. Ainsi, on fait du contrepoint mixte, dès que l'on renverse dans tous les sens l'un de ces trois contrepoints, par la raison que l'on y rencontre des renversements à l'octave, à la dixième et à la douzième.

On conçoit facilement la possibilité de créer les quatre contrepoints suivants sur un *seul sujet donné :*

Contrepoint double à l'octave.

Contrepoint à la dixième.

Contrepoint triple.

Contrepoint à la douzième.

Ce travail est même un exercice utile et à recommander. En voici l'exemple sur le sujet suivant :

plung der beiden Subjecte in den Contrapunkten in der Octave, Decime und Duodecime erhält, – *vermischte Contrapunkte*. Demnach macht man einen vermischten Contrapunkt, wenn man einen dieser drei Contrapunkte auf alle Arten umkehrt, aus dem Grunde, weil man da Umkehrungen in der Octave, Decime und Duodecime vorfindet.

Man wird leicht die Möglichkeit fassen, auf ein *einziges gegebenes Subject* die folgenden 4 Contrapunkte zu erschaffen :

Doppelter Contrapunkt in der Octave.

Contrapunkt in der Decime.

Dreifacher Contrapunkt.

Contrapunkt in der Duodecime.

Diese Ausarbeitung ist zugleich eine sehr nützliche, und zu empfehlende Übung. Hier ein Beispiel über folgendes Subject :



Modèle du contrepoint double à l'octave.
Muster des doppelten Contrapunkts in der Octave.



Modèle du contrepoint triple.
Muster des dreifachen Contrapunkts.



Modèle du contrepoint à la dixième.
Muster des Contrapunkts in der Decime.



Modèle du contrepoint à la douzième.
Muster des Contrapunkts in der Duodecime.



OBSERVATIONS SUR LE CONTREPOINT À L'OCTAVE, QUI N'EST RENVERSABLE QUE SOUS CERTAINES CONDITIONS, OU QUI EXIGE UNE BASSE DE CORRECTION.

Une harmonie à deux, à trois et même à quatre parties, est fort souvent renversable *conditionnellement*; c'est à dire que l'on ne peut pas mettre *indifférement* une partie quelconque dans la basse, comme cela se fait dans le contrepoint double, triple et quadruple. Lorsque dans une harmonie ordinaire on n'a pas employé, 1° la suspension; 2° un succession de quartes par mouvement semblable; 3° la pédale, les parties peuvent se renverser à l'octave de plusieurs manières, en gardant *toujours la même basse:* ou bien, elles peuvent se renverser à l'octave de toutes les manières possibles, en y ajoutant une basse de correction. Au moyen de cette basse on corrigera toutes les mauvaises quartes qui proviennent du renversement des quintes. Les deux mesures suivantes ne sont point en contrepoint double à l'octave, et par conséquent ne peuvent passe renverser:

BEMERKUNGEN ÜBER DEN CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE, WELCHER NUR UNTER GEWISSEN BEDINGUNGEN UMKEHRBAR IST, ODER WELCHER EINES VERBESSERNDEN BASSES BEDARF.

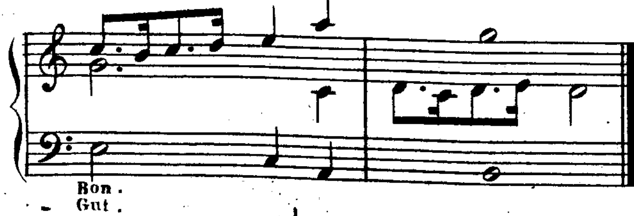
Eine 2,-3,- und selbst 4-stimmige Harmonie ist oft *bedingungsweise* umkehrbar; das heisst, dass man nicht *willkührlich* jede beliebige Stimme in den Bass setzen kann, wie es im doppelten, dreifachen und vierfachen Contrapunkt ausführbar ist. Wenn man in einer gewöhnlichen Harmonie keinen Gebrauch gemacht hat: 1tens von der Verzögerung; 2tens von der Quartenfortschreitung in gerader Bewegung; 3tens vom Orgelpunkte, so können die Stimmen, *mit steter Beibehaltung eines und desselben Basses,* auf mehrere Arten in der Octave umgekehrt werden; oder vielmehr, sie können sich in der Octave auf alle möglichen Arten umkehren lassen, wenn man einen verbessernden Bass hinzufügt. Mittelst eines solchen Basses kann man alle schlechten, aus der Quinten-Umkehrung entstehenden Quarten verbessern. Die zwei nachstehenden Takte sind nicht im doppelten Octaven-Contrapunkte gesetzt, und können folglich nicht umgekehrt werden;





Mais en ajoutant à ce renversement une basse qui en corrige les quartes, il peut devenir bon; p.e.

Aber so wie man dieser Umkehrung einen Bass beigefügt, der die Quarten verbessert, so kann sie gut und brauchbar werden; z.B.



Une basse de correction est quelquefois difficile

Ein Verbesserungsbass ist manchmal schwer zu finden,

à trouver, surtout lorsqu'on l'ajoute à une harmonie riche et bien faite à trois ou à quatre parties; souvent même elle deviendrait impossible si l'on ne tolérait pas des quintes et des octaves cachées, ou bien 2 quintes et 2 octaves par mouvement contraire, que cette basse est forcée de faire, par-ci par-là, avec les parties qu'elle accompagne.

On peut appeler, *contrepoint conditionnel*, une harmonie dont les parties sont renversables à l'octave, sauf la basse, ou bien à laquelle on est obligé d'ajouter une basse de correction. Voici des exemples:

Contrepoint conditionnel à trois parties, dont seulement les deux parties hautes sont renversables.

besonders wenn man ihn einer reichen und wohlgebauten 3= oder 4= stimmigen Harmonie unterlegen soll; oft wäre er ganz unmöglich, wenn man nicht verdeckte Quinten und Octaven, oder auch wohl 2 Quinten und 2 Octaven in der Gegenbewegung duldete, welche dieser Bass, hie und da, mit den zu begleitenden Stimmen zu machen genöthigt ist.

Eine solche Harmonie, wo alle Stimmen, mit Ausnahme des Basses umkehrbar sind, oder auch eine solche, welcher man einen Verbesserungsbass beizufügen genöthigt ist, kann man den *bedingten Contrapunkt* benennen. Hier sind Beispiele:

Bedingter dreistimmiger Contrapunkt, in welchem nur die beiden Oberstimmen umkehrbar sind.



Contrepoint conditionnel à quatre parties, dont seulement les trois parties hautes sont renversables.

Bedingter vierstimmiger Contrapunkt, in welchem nur die drei Oberstimmen umkehrbar sind.



Contrepoint conditionnel à cinq parties, dont seulement les quatre parties hautes sont renversables.

Bedingter fünfstimmiger Contrapunkt, in welchem nur die vier Oberstimmen umkehrbar sind.



Dans tous les exemples précédents, comme aussi dans ceux qui suivent, aucune partie haute ne doit croiser la partie de basse; mais les parties renversa=

Jn allen diesen vorstehenden Beispielen, so wie auch in den nachfolgenden, darf keine der Oberstimmen sich mit dem Basse kreuzen; aber die umkehrbaren Stimen können

bles peuvent se croiser quand on le juge à propos, soit qu'on les renverse ou non ; il n'est pas non plus nécessaire que chaque partie fasse un chant particulier et distinct.

sich wohl unter einander kreuzen, wenn man es zweckmässig findet, mögen sie nun umgekehrt seyn oder nicht ; eben so wenig ist es nothwendig, dass jede Stimme einen besonderen, hervorstechenden Gesang führe.

Contrepoint conditionnel à deux.

Bedingter zweistimmiger Contrapunkt.



Voici son renversement, transposé en *sol*, avec une basse de correction.

Hier ist seine, in *G dur* übersetzte Umkehrung mit einem Verbesserungs-Basse.



Contrepoint conditionnel à trois.

Bedingter dreistimmiger Contrapunkt.

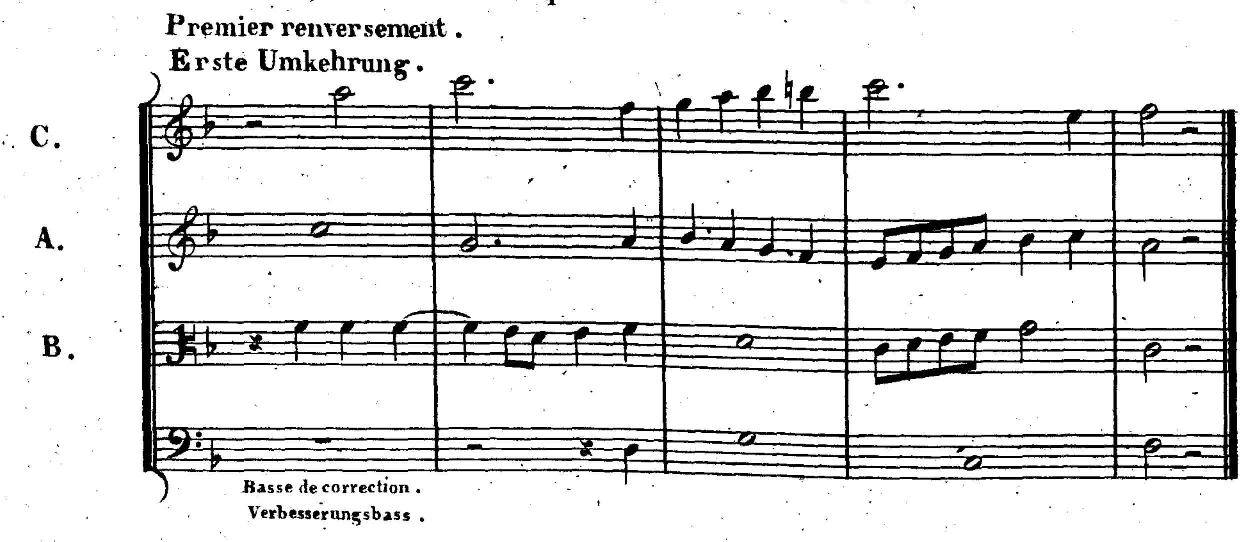


Quand les parties de cette harmonie sont disposées de manière à ce que la plus grave fournisse une bonne basse contre les deux autres (comme dans cet exemple) une basse de correction n'est pas nécessaire ; mais dans les deux renversements suivants, cette basse est indispensable.

Wenn die Stimmen dieser Harmonie so gestellt sind, dass die tiefste einen guten Bass zu den beiden andern bildet, (wie in diesem Beispiele,) so ist ein Verbesserungsbass nicht nöthig ; aber in den folgenden zwei Versetzungen ist dieser Bass unerlässlich.

Premier renversement.

Erste Umkehrung.



(*) La suspension 9 peut avoir lieu CONTRE LA BASSE AJOUTÉE parce que cette dernière ne doit devenir ni partie supérieure ni partie intermédiaire.

(*) Die Verzögerung 9 kann ÜBER EINEM BEIGEFÜGTEN BASSE statt finden, weil dieser Bass nie weder zu einer Mittel- noch zur Oberstimme verwendet wird.


Second renversement.
Zweite Umkehrung.
B
C
A
Basse de correction.
Verbesserungsbass.
Contrepoint conditionnel à quatre parties.
Bedingter vierstimmiger Contrapunkt.
A
B
C
D
tr
Premier renversement.
Erste Umkehrung.
B
D
A
C
tr
Basse de correction.
Verbesserungsbass.
Second renversement, transposé en La.
Zweite in A dur versetzte Umkehrung.
D
C
B
A
tr
Basse de correction.
Verbesserungsbass.

Troisième renversement égalemnt transposé en *La*.
Dritte, gleichfalls in *A dur* versetzte Umkehrung.



Le contrepoint conditionnel n'a pas le mérite des contrepoints doubles, triples et quadruples, que nous avons traités, et dans lesquels chaque partie fournit une basse correcte. Aussi n'est il pas à beaucoup près si estimé que ces derniers. Cependant, le contrepoint conditionnel rend service à la musique, et on peut l'employer avec succès 1° dans la musique théâtrale, surtout dans les morceaux d'ensemble; 2° dans la plus grande partie de la musique instrumentale, surtout dans l'orchestre; 3° dans une sorte de canons à voix inégales, dont nous parlerons plus bas; 4° comme l'un des moyens qui contribuent au développement des idées, dont nous parlerons dans la dernier partie de cet ouvrage.

IX.

NOTICE SUR L'HARMONIE RENVERSABLE À LA NEUVIÈME, À LA ONZIÈME, À LA TREIZIÈME, ET À LA QUATORZIÈME.

Nous n'avons parlé jusque ici que des renversements à l'octave, à la dixième et à la douzième: il nous reste encore à expliquer ce que l'on doit entendre par *contrepoint* à la neuvième, à la onzième, à la treizième et à la quatorzième.

Différents auteurs ont parlé anciennement de ces quatre contrepoints, mais l'expérience a démontré leur peu d'utilité. En effet, leur seul but n'est que le renversement de l'harmonie à deux parties; mais on atteint ce but d'une manière plus facile, plus naturelle, plus parfaite et plus satisfaisante avec les contrepoints à la dixième, à la douzième et surtout à l'octave. Ainsi ces quatre contrepoints ne sont qu'un surcroit de difficultés futiles. C'est par cette raison qu'aucune école moderne n'en fait pas même mention; on ignore généralement leur existence.

Pour satisfaire la curiosité des artistes, nous indiquerons ici ces quatre nouveaux renversements, en donnant un exemple sur chacun.

Der bedingte Contrapunkt hat nicht das Verdienstliche der doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkte, welche wir abgehandelt haben, und in welchen jede Stimme einen guten Bass liefert. Auch wird erbei weitem nicht so geschätzt, wie diese letzteren. Jndessen leistet der bedingte Contrapunkt der Musik auch Dienste, und man kann ihn mit Erfolg anwenden: 1tens in der Theatermusik, besonders in den Ensemble-Stücken; 2tens in dem grössten Theile der Jnstrumental- (besonders der Orchester-) Musik; 3tens in einer Gattung von Canons für ungleiche Stimmen, von welcher wir später sprechen werden; 4tens als eines der Mittel, welche zur Entwicklung der Jdeen dienen, und von welchen wir im letzten Theile dieses Werkes sprechen werden.

IX.

BEMERKUNG ÜBER DIE UMKEHRBARE HARMONIE IN DER NONE, IN DER UNDECIME, IN DER TREDECIME, UND IN DER QUATUORDECIME.

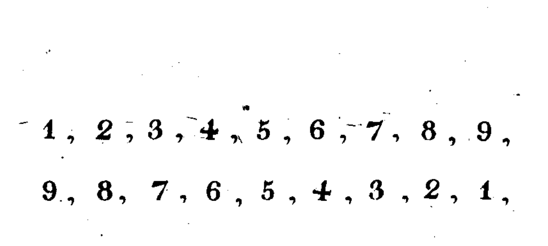
Bis hieher haben wir nur von den Umkehrungen in der Octave, in der Decime und in der Duodecime gesprochen: es bleibt uns noch übrig zu erklären, was man unter dem *Contrapunkt* in der None, Undecime, Tredecime und Quatuordecime verstehen soll.

Verschiedene Autoren haben vor Alters von diesen vier Contrapunkten geredet, aber die Erfahrung hat deren geringen Nutzen erwiesen. Jn der That ist ihr einziger Zweck die Umkehrung der 2-stimmigen Harmonie; aber man erreicht ja diesen Zweck auf eine leichtere, natürlichere, vollkommenere und befriedigendere Art mit den Contrapunkten in der Decime, in der Duodecime, und vorzüglich in der Octave. Also sind diese vier Contrapunkte nichts als ein Zuwachs von unnützen und fruchtlosen Schwierigkeiten. Aus diesem Grunde hat auch keine neue Schule davon auch nur Meldung gethan; man weiss kaum von ihrem Daseyn.

Um die Neugierde der Künstler zu befriedigen, werden wir diese vier neuen Umkehrungen anzeigen, indem wir über jede ein Beispiel geben.

1. Contrepoint à la seconde ou à la neuvième.

1. Contrapunkt in der Secunde, oder in der None.





L'intervalle de la neuvième sert de borne à ce contrepoint. On n'y trouve que la quinte qui puisse servir pour commencer, pour finir et pour préparer les intervalles dissonants qui ne sont pas notes de passage.

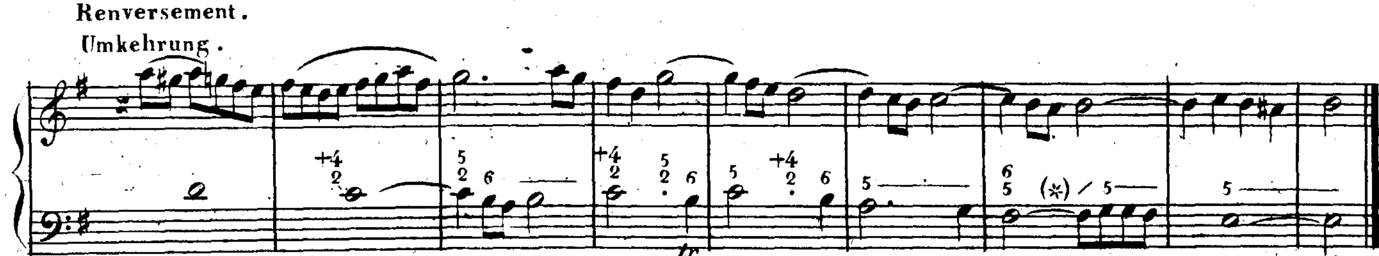
Das Jntervall der None dient diesem Contrapunkte zur Grenze. Man kann nur mit der Quinte anfangen, endigen, und die dissonirenden Jntervalle vorbereiten, welche nicht durchgehend sind.



A, B, est le modèle de ce contrepoint, et B, C, est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée pour en rendre l'harmonie plus claire:

A, B, ist das Muster dieses Contrapunkts, und B, C, ist die Umkehrung. Hier folgt das eine und das andere mit beziffertem Basse, um die Harmonie deutlicher zu machen:





La terminaison n'est pas satisfaisante dans ces sortes de contrepoint, comme on le voit dans les exemples précédents; mais on est libre d'y ajouter une suite (appelée *Coda* par les italiens) pour contenter l'oreille. Cette coda n'a d'ailleurs rien de commun avec le contrepoint.

Der Schluss ist in diesen Gattungen der Contrapunkte nicht befriedigend, wie man in den vorstehenden Beispielen sieht; aber man hat die Freiheit, denselben eine Fortsetzung (von den Jtalienern *Coda* genannt) beizufügen, um das Gehör zu befriedigen. Diese Coda hat übrigens mit dem Contrapunkte nichts gemein.

(*) Ce FA♯ n'est qu'un retard de SOL. On frappe l'accord parfait de SOL sur ce FA♯.

(*) Dieses FIS ist nur eine Verzögerung des G. Man schlägt den vollkommenen G_Dreiklang auf diesem FIS an.

2. Contrepoint à la quarte, ou à la onzième.

2. Contrapunkt in der Quart, oder in der Undecime.



L'intervalle de la onzième sert de borne à ce contrepoint. La sixte est le seul intervalle dans ce contrepoint pour commencer, pour finir et pour préparer les dissonances, qui ne sont pas notes de passage.

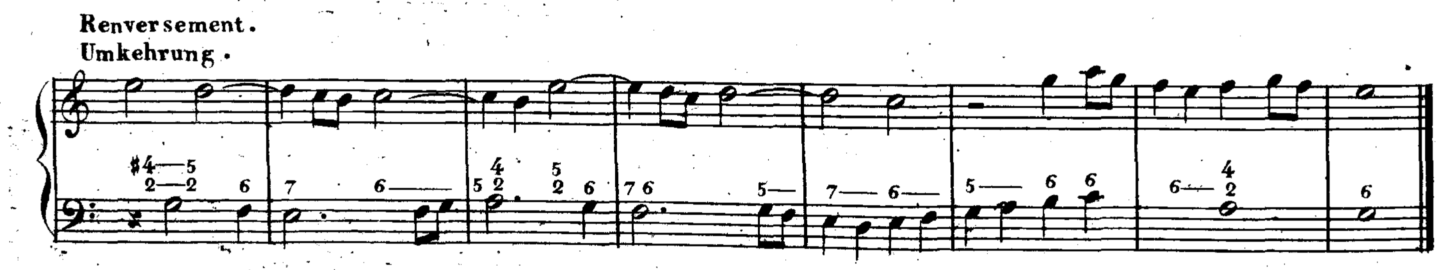
Das Jntervall der Undecime ist die Grenze dieses Contrapunkts. Die Sexte ist das einzige Jntervall in diesem Contrapunkte, um damit anzufangen, zu schliessen, und die, (nicht durchgehenden) Dissonanzen vorzubereiten.



A, B, est le modèle, et B, C, est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée :

A, B, ist das Muster, und B, C, die Umkehrung. Hier beide mit beziffertem Basse:





On ne peut pas commencer un morceau par un contrepoint semblable, on ne pourrait l'introduire que dans le courant d'un morceau, où il est indifférent de commencer ou de finir le contrepoint par quelque accord que ce soit, pourvu que le compositeur fasse une bonne succession d'accords.

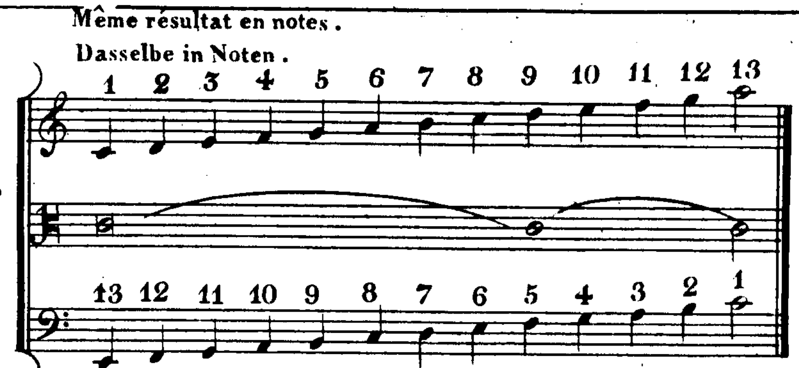
Man kann kein Tonstück mit einem solchen Contrapunkt beginnen; man könnte ihn nur im Laufe eines Stückes einflechten, wo es gleichgültig ist, mit welchem Accord man den Contrapunkt anfängt und beschliesst, wenn nur der Tonsetzer eine gute Accorden-Fortschreitung macht.

(*) On peut prendre SOL♮ ou SOL♯, selon l'harmonie qui accompagne ce chant.

(*) Man kann G oder GIS nehmen, je nach der Harmonie, welche diesen Gesang begleitet.

3. Contrepoint à la sixte, ou à la treizième. | 3. Contrapunkt in der Sext, o. in der Tredecime.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.



L'intervalle de la treizième sert de borne à ce contrepoint.

Ce contrepoint offre quatre intervalles consonnants, qui restent également consonnants étant renversés. Ces quatre intervalles sont : l'unisson, la sixte, l'octave et la treizième.

Das Jntervall der Tredecime ist die Grenze dieses Contrapunkts.

Dieser Contrapunkt biethet vier consonirende Jntervalle dar, welche auch in der Umkehrung consonirend bleiben. Diese vier Jntervalle sind : der Unison, die Sext, die Octave, und die Tredecime.



A, B, est le modèle, et B, C, est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée :

A, B ist das Muster, und B, C die Umkehrung. Hier beide mit beziffertem Basse :



Si une longue suite de sixtes entre la basse et une partie haute n'était pas insipide, (lorsque les sixtes ne sont pas accompagnées par des tierces) on pourait exécuter en même temps les trois parties A, B, C ; mais en mettant la partie A dans la basse, ce trio peut avoir lieu, p.e.

Wenn eine lange Folge von Sexten zwischen dem Basse und einer höheren Stimme nicht abgeschmackt wäre, (wenn die Sexten nicht von Terzen begleitet werden,) so könnte man die drei Stimmen A, B, C zugleich ausführen ; aber wenn die Stimme A in den Bass gelegt wird, so kañ dieses Trio statt finden, z.B.



Le contrepoint à la treizième a beaucoup de rapport avec le contrepoint à la dixième. On pourait tirer un parti avantageux du premier, si le second ne le remplaçait pas.

Der Contrapunkt in der Tredecime hat viele Ähnlichkeit mit dem Contrapunkte in der Decime. Man könnte den ersteren vortheilhaft gebrauchen, wenn ihn nicht der zweite ersetzte.

4. Contrepoint à la septième, ou à la quatorzième.

4. Contrapunkt in der Septime, oder in der Quatuordecime.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,

14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.



L'intervalle de la quatorzième sert de borne à ce contrepoint.

Ce contrepoint n'a au fond que sept intervalles différents, qui sont: {1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. / 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Car les sept autres ne sont que la repétition des précédents, à la différence d'une octave.

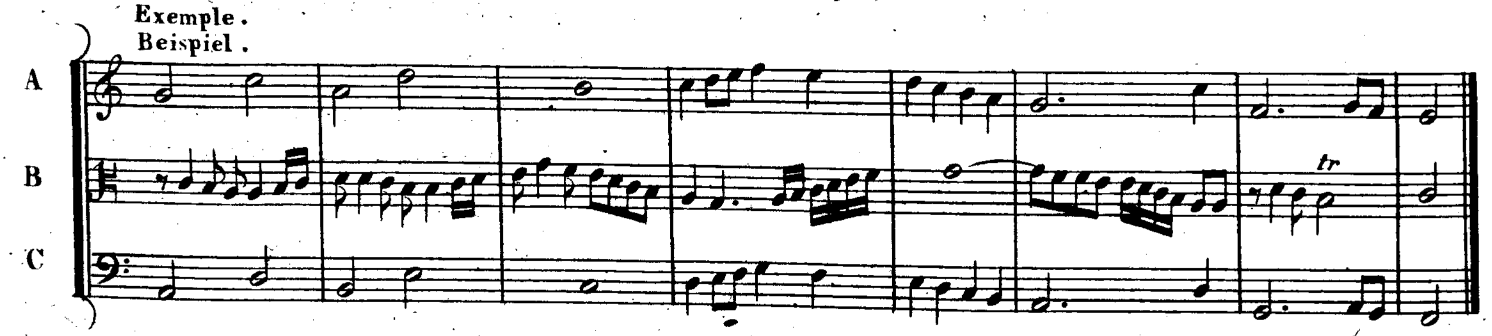
Il y a deux intervalles qui peuvent servir pour commencer, pour finir et pour préparer les dissonnances, qui ne sont pas notes de passage; ces deux intervalles sont la tierce, ou la dixième, et la quinte, ou la douzième.

Das Jntervall der Quatuordecime ist die Grenze dieses Contrapunkts.

Dieser Contrapunkt hat im Grunde nur 7 verschiedene Jntervalle nähmlich: {1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. / 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Denn die 7 andern sind nur eine Wiederhohlung der Vorigen, in der Entfernung einer Octave.

Es gibt da zwei Jntervalle, welche zum Anfangen, zum Beschliessen, und zur Vorbereitung der (nicht durchgehenden) Dissonanzen dienen kōnen; diese 2 Jntervalle sind die Terz, oder Decime, und die Quinte, oder Duodecime.



A, B est le modèle, et B, C est le renversement. Voici l'un et l'autre avec la basse chiffrée:

A, B ist das Muster, B, C die Umkehrung. Hier der bezifferte Bass von beiden:





Il faut, en créant ces contrepoints, adopter une manière particulière d'enchainer les accords : il faut *y* ajouter le plus souvent une ou deux parties d'accompagnement, pour en rendre l'harmonie claire et comprehensible .

Il arrive par fois, en cherchant des imitations et des progressions (comme aussi des stretto dans la fugue) que l'on trouve accidentellement des renversements à la seconde, ou à la quarte, ou à la sixte, ou bien à la septième. Il est bon dans ce cas de connaitre ces quatre sortes de contrepoints, et de pouvoir *s'en rendre compte* .

Um diese Contrapunkte hervorzubringen, muss man eine besondere Art von Accorden-Verkettung annehmen: man muss meistens eine oder zwei Begleitungsstimmen demselben beifügen, um die Harmonie klar und verständlich zu machen .

Bisweilen geschieht es beim Aufsuchen der Jmitationen und Fortschreitungen, (so wie auch des *Stretto* in der Fuge), dass man zufällig solche Umkehrungen in der Secunde, oder Quarte, oder auch Sext-, oder Septime hervorbringt. Jn solchen Fällen ist es gut, diese 4 Gattungen des Contrapunkts zu kennen, um sich davon *Rechenschaft geben zu können* .

X.

DU CONTREPOINT RENVERSABLE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, ET DU CONTREPOINT PAR MOUVEMENT RÉTROGRADE.

Des essais de pure curiosité, ou plutot des abus de l'art, ont eu lieu dans tous les temps . Le gout purifié, le bon sens et l'esprit eclairé par l'expérience les ont bannis . Parmi ces objets on peut compter le contrepoint renversable par mouvement contraire, et celui par mouvement rétrograde, inventés dans un temps où la composition musicale n'était autre chose qu'un calcul arithmétique . Aussi nous ne dirons sur ces deux contrepoints qu'il faut en dire pour les connaitre .

1° Du contrepoint ou de l'harmonie renversable par mouvement contraire.

On imite (ou plutot on répète) un chant par mouvement contraire de la manière suivante :

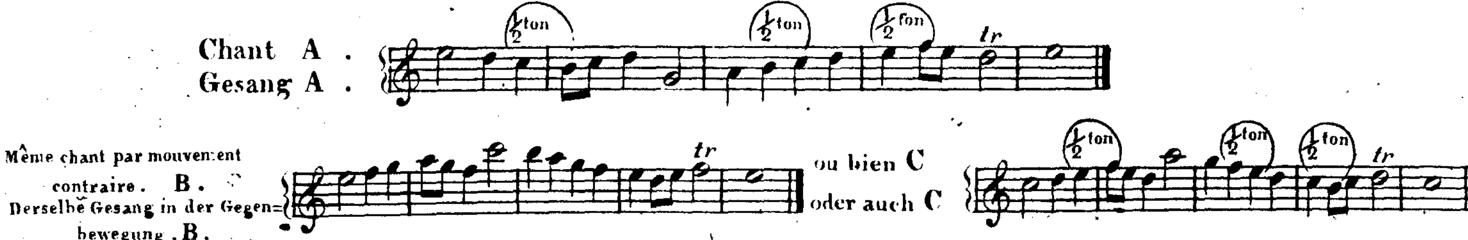
X.

VOM UMKEHRBAREN CONTRAPUNKT IN WIDRIGER BEWEGUNG, UND VOM CONTRAPUNKT IN VERKEHRTER (RÜCKGÄNGIGER) BEWEGUNG.

Zu allen Zeiten hat es Versuche aus blosser Neugierde, oder vielmehr Missbräuche in der Kunst gegeben. Der gereinigte Geschmack, der gesunde Menschenverstand, und der durch Erfahrung erleuchtete Geist haben sie verbannt. Unter diese Dinge kann man den in widriger, und den in rückgängiger Bewegung umkehrbaren Contrapunkt rechnen, welche zu einer Zeit erfunden wurden, als die musikalische Composition nur eine arithmetische Berechnung war. Demnach werden wir über diese zwei Contrapunkte nur das sagen, was nöthig ist, um sie kennen zu lernen .

1tens Von dem Contrapunkte, o. von der Harmonie, welche in widriger Bewegung (Gegenbewegung) umkehrbar ist.

Man imitirt, (oder vielmehr man wiederhohlt) einen Gesang in der Gegenbewegung auf folgende Art :



En comparant la portée B avec la portée A, on trouve que les deux parties font les mêmes intervalles et les mêmes valeurs de notes, sauf, qu'une partie monte quand l'autre descend, et vice-versa . A cette différence près, tout le reste est la même chose .

Wenn man die Zeile B mit der Zeile A vergleicht , so findet man, dass beide Stimmen dieselben Jntervalle und denselben Notenwerth enthalten, ausgenommen, dass eine Stimme steigt, die andere fällt und umgekehrt . Diesen Unterschied abgerechnet, bleibt alles Übrige dasselbe .

L'imitation sur la portée C est encore plus exacte, par la raison que les demi-tons se correspondent aux mêmes endroits, comme nous l'avons indiqué.

Cette manière d'imiter un chant par mouvement contraire peut être utile dans beaucoup d'occasions, comme on le verra par la suite.

Le contrepoint par mouvement contraire est celui où les parties, en se renversant, s'imitent en même temps par mouvement contraire, p.e.

Die Jmitation auf der Zeile C. ist noch genauer, weil selbst die halben Töne auf den nähmlichen Orten übereinstimmen, wie wir auch angezeigt haben.

Diese Art, einen Gesang in der Gegenbewegung zu imitiren, kann, wie man in der Folge sehen wird, bei vielen Gelegenheiten nützlich seyn.

Der Contrapunkt in der Gegenbewegung ist nun derjenige, wo die Stimmen, indem sie sich umkehren, einander zugleich in der Gegenbewegung imitiren, z.B.

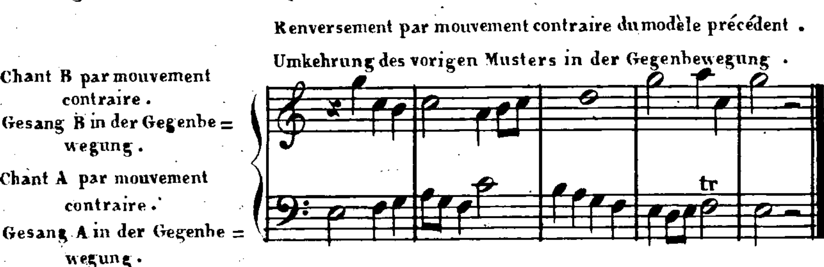
Modèle du contrepoint.
Muster des Contrapunkts.

Chant A.
Gesang A.

Chant B.
Gesang B.

Chant B par mouvement contraire.
Gesang B in der Gegenbewegung.

Chant A par mouvement contraire.
Gesang A in der Gegenbewegung.



2° Du Contrepoint par mouvement rétrograde.

Le mouvement rétrograde est la reprise à rebours d'un chant.

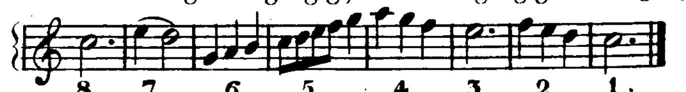
Il est clair que ce chant doit être conçu de manière à ce qu'on puisse le chanter non seulement du commencement à la fin, mais aussi de la fin au commencement. Le chant suivant renferme cette double qualité:



2tens Vom Contrapunkte in der rückgängigen Bewegung, (im Krebsgang).

Die rückgängige Bewegung besteht in der verkehrten Wiederhohlung von der letzten Note des Subjects zur ersten.

Es ist klar, dass ein solcher Gesang dergestalt erfunden seyn muss, dass man ihn nicht nur vom Anfang bis zum Ende, sondern auch zurück, vom Ende bis zum Anfang singen könne. Der folgende Gesang besitzt diese doppelte Eigenschaft:



Quand l'harmonie à deux parties peut s'exécuter de cette double manière, elle s'appelle harmonie par mouvement rétrograde, p.e.

Wenn eine zweistimmige Harmonie sich auf diese doppelte Art ausführen lässt, so heisst sie eine Harmonie in rückgängiger Bewegung. z.B.



En exécutant le Nº 1 à rebours, on peut se passer de Nº 2.

Quand l'harmonie par mouvement rétrograde est en même temps renversable, elle s'appelle *contrepoint par mouvement rétrograde*, p.e.

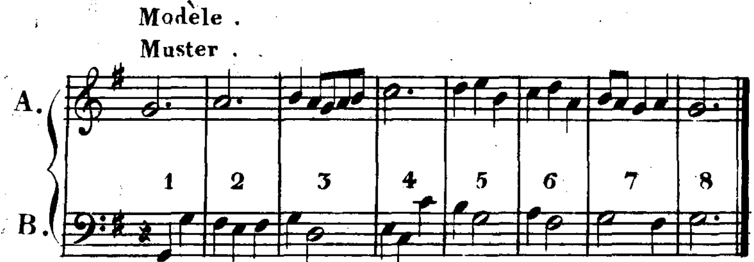
Wenn man Nº 1 von der letzten Note zur ersten zurück spielt oder singt, so bedarf man des Nº 2 nicht.

Wenn diese rückgängige Harmonie zugleich umkehrbar ist, so heisst sie *Contrapunkt in rückgängiger Bewegung*, z.B.



Un contrepoint par mouvement rétrograde, peut être en même temps par mouvement contraire : dans ce cas il s'apelle *contrepoint par mouvement rétrograde et contraire*. En voici un exemple :

Ein rückgängiger Contrapunkt kann zugleich der widrigen Bewegung fähig seyn: in diesem Falle heisst er: *Contrapunkt in rückgängig=widriger Bewegung*. Hier davon ein Beispiel :





Il est évident que l'oreille la mieux exercée est hors d'état de pouvoir saisir, deviner, et encore moins apprécier ces sortes de combinaisons : ainsi, c'est de la musique faite pour les yeux, ou tout au plus pour amuser un instant l'esprit, qui finit toujours par mépriser ces sortes de combinaisons, qui n'ont point un but raisonnable.

Nous avons plusieurs fois répété que le contrepoint ne devient intéressant que par l'usage heureux que l'on en fait : il est donc important de consacrer l'article suivant à l'emploi des cinq contrepoints principaux.

Es ist klar, dass das geübteste Ohr nicht im Stande ist, diese Arten von Berechnungen zu fassen, zu errathen, und noch weniger zu würdigen; demnach ist es eine Musik für das Auge, oder höchstens, um auf einen Augenblick den Verstand zu ergötzen, welcher zuletzt diese Gattung von Künsteleyen verachten muss, denen jeder vernunftgemässe Zweck ermangelt.

Schon einigemale haben wir wiederhohlt, dass der Contrapunkt nur dann anziehend werden kann, wenn man einen glücklichen Gebrauch von ihm macht: es ist demnach wichtig, den nachfolgenden Abschnitt der Anwendung der fünf vorzüglichsten Contrapunkte zu widmen.

XI.

DE L'EMPLOI DES CINQ CONTREPOINTS PRINCIPAUX, QUI SONT: LES CONTREPOINTS À L'OCTAVE, DOUBLE, TRIPLE ET QUADRUPLE; LE CONTREPOINT À LA DIXIÈME, ET CELUI À LA DOUZIÈME.

1° Contrepoint double à l'octave.

Le contrepoint à l'octave est le plus usité, le plus nécessaire et le plus indispensable.

XI.

VON DEM GEBRAUCHE DER FÜNF VORZÜGLICHSTEN CONTRAPUNKTE, WELCHE SIND: DER DOPPELTE, DREIFACHE UND VIERFACHE CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE; DAN DER CONTRAPUNKT IN DER DECIME, UND JENER IN DER DUODECIME.

1tens Doppelter Contrapunkt in der Octave.

Der Contrapunkt in der Octave ist der gebräuchlichste, nothwendigste, und unerlässlichste.

On exige de nos jours que l'on produise de l'effet en employant un contrepoint quelconque . Si un compositeur n'a pas assez de génie pour atteindre ce but , il fera bien de ne pas user du contrepoint . En effet , ce n'est pas le modèle du contrepoint, composé d'une douzaine de mesures , qui peut interesser l'auditeur ; un tel modèle sans développement peut être comparé à un acteur muet ; pour que cet acteur devienne un personnage interessant , il faut le mettre en scène , en situation , tracer et dessiner son caractère ; il en est de même du contrepoint , qui ne produit d'effet réel que par le développement bien entendu qu' on lui donne .

On a manqué son but dans tous les traités où l'on parle du contrepoint , en ce qu'on a négligé de montrer d'une manière satisfaisante les vraies ressources que cette matière offre : ce qui est la cause que le public n'a jamais eu une idée juste de l'harmonie renversable et de son utilité . Voici par exemple un modèle d'un contrepoint double à l'octave :

Man begehrt in unserer Zeit, dass durch den Gebrauch irgend eines Contrapunkts auch eine Wirkung hervorgebracht werde . Wenn ein Tonsetzer nicht genug Genie besitzt, um diesen Zweck zu erreichen, so wird er wohl thun , vom Contrapunkt gar keinen Gebrauch zu machen . Jn der That ists nicht das Muster des Contrapunkts , welches , aus einem Dutzent Takten bestehend , den Zuhörer interessiren kann ; ein solches Muster ohne alle Entwicklung kann mit einem stummen Schauspieler verglichen werden ; soll dieser eine interessante Person vorstellen , so muss er auf die Scene versetzt , in Handlungen verwickelt , und sein Character gezeichnet und durchgeführt werden ; dasselbe gilt vom Contrapunkt , der keine wesentliche Wirkung hervorbringt, als vermittelst der wohlverstandenen Entwicklungen , die man ihm gibt .

Jn allen Lehrbüchern, die vom Contrapunkt handeln , hat man diesen Zweck übersehen und verfehlt, indem man es vernachlässigte, auf eine befriedigende Art die wahren Hilfsquellen zu zeigen, welche dieser Gegenstand darbiethet : was denn auch die Ursache ist, dass das Publikum niemals eine richtige Jdee von der umkehrbaren Harmonie und ihrem Nutzen erhalten konnte . Hier folgt als Beispiel das Muster eines doppelten Contrapunkts in der Octave :



Ce modèle de quatre mesures en donne huit en comptant son renversement . Voici à peu près tout ce que l'on sait assez generalement ; mais que faire avec huit mesures, se demande-t-on, si l'on n'en a pas d'avantage? elles peuvent servir, comme il suit :

1° A faire un canon pour deux voix inégales , comme nous le verrons en traitant des canons . 2° A faire une fugue *double* toute entière à 2 , à 3 , ou à 4 parties , ce que nous montrerons également , en traitant les fugues doubles . Mais ce qui est plus important de nos jours , c'est qu'on peut les employer : 3° Dans le courant (principalement dans la seconde partie) d'un morceau de Symphonie , d'Ouverture, de Quintetto, de Quatuor &.&. où l'on en peut tirer un parti très avantageux , comme p.e :

Fragment d'un morceau de symphonie à grand orchestre , fait tout entier avec le contrepoint précédent.(*)

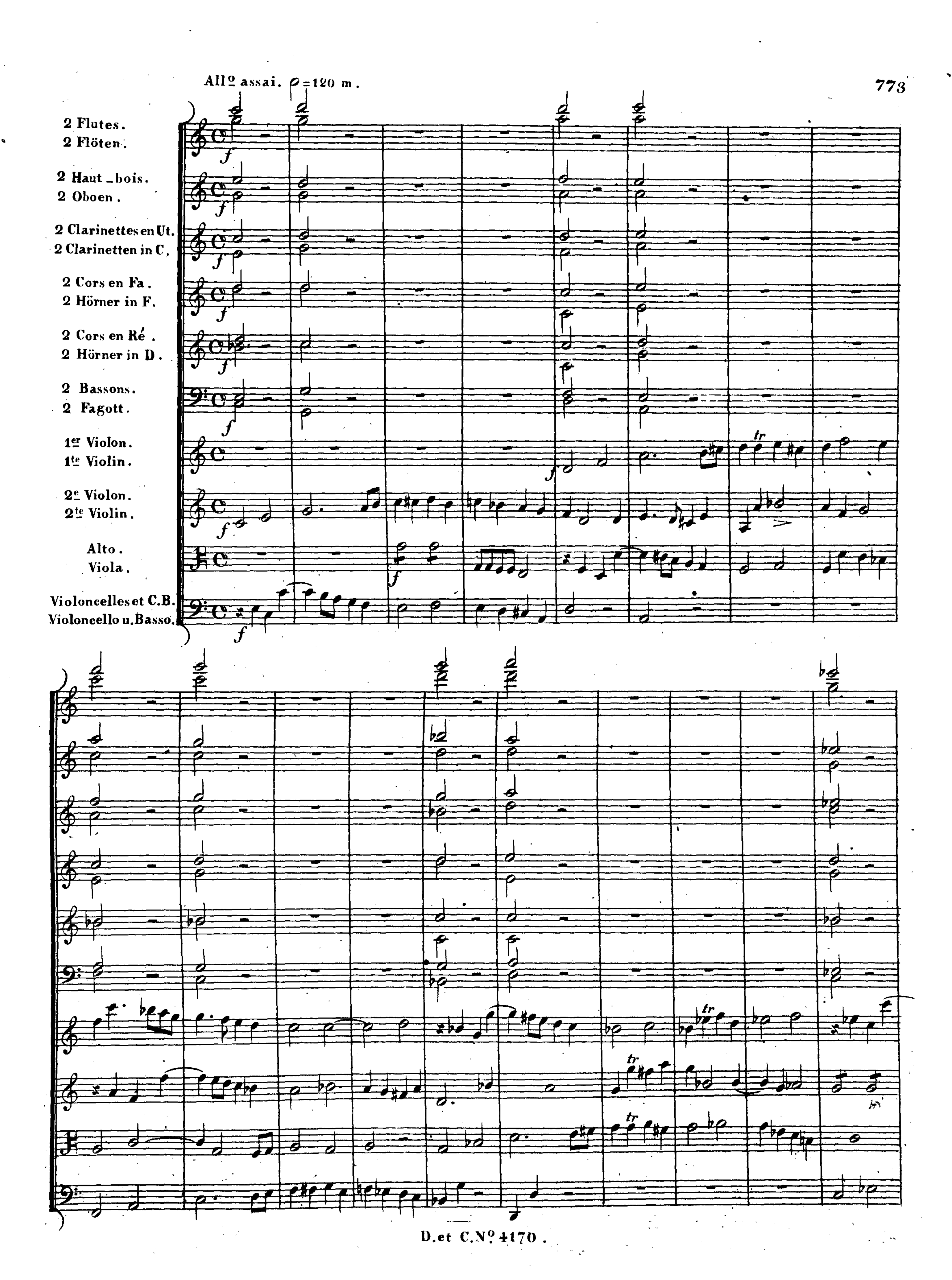
Dieses aus 4 Takten bestehende Muster , gibt mit seiner Umkehrung 8 Takte . Diess ist so ziemlich alles , was man gemeiniglich darüber weiss ; aber was soll man mit 8 Takten anfangen, frägt sichs , wenn man ihrer nicht mehrere hat ? sie können angewendet werden wie folgt :

1tens Um einen Canon für 2 ungleiche Stimen hervorzubringen, wie wir später in dem Abschnitte über die Canon's sehen werden. 2tens Um eine vollständige 2 = , 3 = , oder 4 = stimmige *Doppelfuge* daraus zu machen, wie gleichfalls in der Abhandlung über die Doppelfugen gezeigt werden wird . Aber das, was in unsern Tagen weit wichtiger ist , besteht darin, dass man sie gebrauchen kann : 3tens Jn dem Laufe (und zwar vorzüglich in dem zweiten Theile) einer Sinfonie, einer Ouverture, eines Quintetts , Quartetts , &:&: wo man aus denselben die wichtigsten Vortheile und Hilfsmittel ziehen kañ, wie z.B.

Fragment eines Sinfonie = Stückes für grosses Orchester , welches ganz aus dem vorigen Contrapunkt gemacht ist !(*)

(*) Ce fragment , étant placé dans la seconde partie du morceau , suppose que le premier ou second sujet du contrepoint , (ou bien les deux) ont eté entendus précédemment dans la premiere partie de ce morceau . Sans cette précaution les auditeurs ne sauraient pas ce qu'il signifie ; il leur paraitrait étranger au morceau , un vrai hors d'œuvre , ce qui serait une faute de la part du compositeur. Pour approprier ce travail au morceau , il suffit que les quatre mesures FASSENT PARTIE du MOTIF de ce dernier .

(*) Da dieses Fragment in den zweiten Theil eines Tonstückes gehört , so setzt es voraus , dass das erste oder zweite Subject des Contrapunkts , (oder auch alle beide) schon früher im ersten Theile gehört worden seyn . Ohne diese Vorsicht würden die Zuhörer nicht wissen, was es bedeute ; es würde ihnen , als dem Tonstücke fremd , als ein unpassendes Einschiebsel erscheinen , was ein Fehler von Seite des Tonsetzers wäre . Um diese Durchführung dem Tonstücke gehörig anzueignen , reicht es hin , wenn die vier Takte schon ALS EIN THEIL DES HAUPTTHEMAS gleich beim Beginn des Ganzen gehört werden .



All° assai. 𝅗𝅥=120 m.
2 Flutes.
2 Flöten.
2 Haut-bois.
2 Oboen.
2 Clarinettes en Ut.
2 Clarinetten in C.
2 Cors en Fa.
2 Hörner in F.
2 Cors en Ré.
2 Hörner in D.
2 Bassons.
2 Fagott.
1er Violon.
1te Violin.
2e Violon.
2te Violin.
Alto.
Viola.
Violoncelles et C.B.
Violoncello u. Basso.


à deux.
à deux.
à deux.
à deux.
à deux
tr


à deux.
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff


soli.
p
p
p
p


à deux.
f


à deux.
à deux.
à deux.
fz
fz
fz



Ce fragment est composé de soixante-dix-sept mesures à effet, dont l'origine est un contrepoint de quatre mesures. Voici un autre modèle d'un contrepoint double à l'octave :

Dieses Fragment besteht in der That aus 77 Takten, die alle aus einem Contrapunkt von 4 Takten entstanden sind. Hier ein anderes Muster eines doppelten Contrapunkts in der Octave :



Ce modèle est trop long (et le mouvement de la mesure trop lent) pour en faire un usage semblable au modèle précédent un *Ut*, qui est court et du mouvement allegro. Mais le modèle ci-dessus peut servir à faire un andante tout entier d'un quatuor, d'un quintetto &c., d'après le plan suivant :

On prendra ce contrepoint pour le motif de l'andante, en y ajoutant une ou deux parties d'accompagnement. — On renversera le contrepoint. — On variera l'une ou l'autre partie du contrepoint, ou bien toutes les deux simultanément, plus ou moins. — On renversera le contrepoint varié. — On variera le contrepoint d'une autre manière. — On renversera cette seconde variation. Pendant toute cette opération, deux parties ajoutées accompagneront le contrepoint pour en rendre l'harmonie plus complète, plus variée et par conséquent plus intéressante. Voici l'exemple, où le contrepoint se trouve constamment entre les deux parties extrêmes :

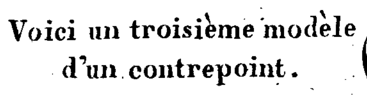
Dieses Muster ist zu lang (und auch sein Tempo zu langsam,) um einen, dem vorigen Muster in C ähnlichen Gebrauch davon zu machen, welches kurz und von rascher Bewegung war. Aber dieses zweite Muster kann dagegen dazu dienen, das vollständige Andante eines Quartetts, Quintetts, &..., und zwar nach folgendem Plane daraus zu machen :

Man nimmt diesen Contrapunkt zum Thema des Andante, indem man ihm eine oder zwei Begleitungsstimmen beifügt. — Man kehrt den Contrapunkt um. — Man varirt die eine oder die andere Stimme des Contrapunkts, oder auch wohl beide abwechselnd, in mehr oder mindern figurirten Formen. — Man kehrt den varirten Contrapunkt um. — Man varirt den Contrapunkt auf andere Art. — Man kehrt diese neue Variation um. — Während dieser ganzen Ausarbeitung begleiten zwei beigefügte Stimmen den Contrapunkt, um die Harmonie vollständiger, mannigfaltiger, und folglich anziehender zu machen. Hier das vorige Beispiel, wo der Contrapunkt stets in den zwei äussersten Stimmen, (der Flöte und dem Fagott) bleibt :




tr
tr




Voici un troisième modèle d'un contrepoint.

Hier ein drittes contra = punktirtes Muster.



En promenant ce contrepoint sans cesse dans différents tons, et entre les quatre parties d'un quatuor (dont deux servent alternativement à l'accompagner,) on peut obtenir le morceau suivant:

Indem man diesen Contrapunkt unaufhörlich in verschiedenen Tonarten, und in den vier Stimmen eines Quartetts, (wovon zwei abwechselnd zur Begleitung dienen,) durchführt, kann man folgendes Tonstück bilden:

Andante. (half note) = 50.M.M.

1er Violon. 1te Violin.

2e Violon. 2te Violin.

Alto. Viola.

Violoncelle. Violoncello.



cresc:
cresc:
cresc:
cresc:
f
f
f
f
p
p
p
p

Lorsque le contrepoint est fort court (d'une ou de deux mesures) il peut servir à des marches harmoniques (ou progressions) renversables, dont l'usage est bon dans toute sorte de musique. Le modèle suivant:

Wenn der Contrapunkt sehr kurz ist, (von einem oder von 2 Takten,) so kann er zu umkehrbaren harmonischen Gängen, (oder Fortschreitungen) dienen, deren Anwendung in jeder Musik-Gattung gut ist. Das folgende Muster:



donne entr'autres le progressions ci-dessous:
gibt unter andern nachstehende Forschreitungen:

1

Partie ajoutée.

Beigefügte Stimme.

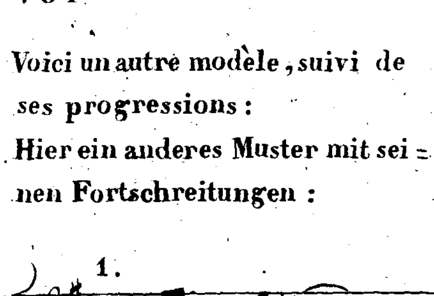
2

3

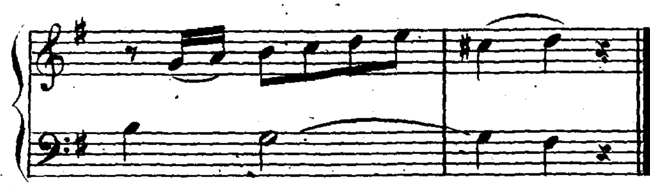
(*) Un modèle (ou contrepoint) aussi court, n'est souvent qu'une parcelle d'un contrepoint plus grand; on détache l'une ou l'autre parcelle d'un contrepoint pour en tirer parti.

(*) Ein Muster (oder Contrapunkt) von solcher Kürze ist oft nur ein Theilchen eines grösseren Contrapunkts; man sucht sich ein beliebiges Theilchen eines Contrapunkts aus, um es zu benützen.


Avec le modèle suivant :
Mit dem nachstehenden Muster:
on fait les progressions suivantes :
macht man folgende Fortschrei = tungen :
1.
2.
3.



Voici un autre modèle, suivi de ses progressions :
Hier ein anderes Muster mit seinen Fortschreitungen :

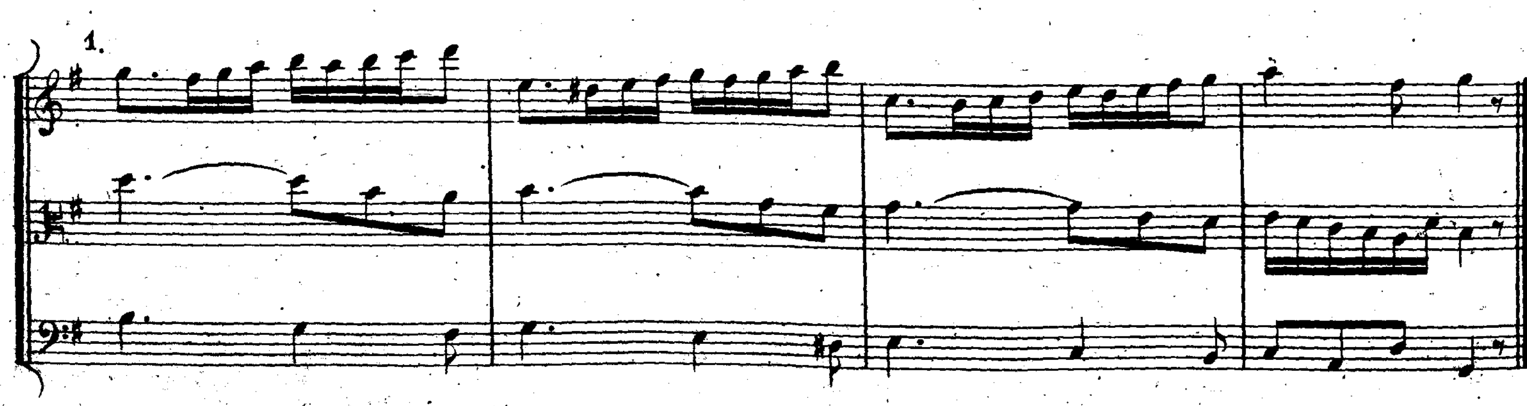




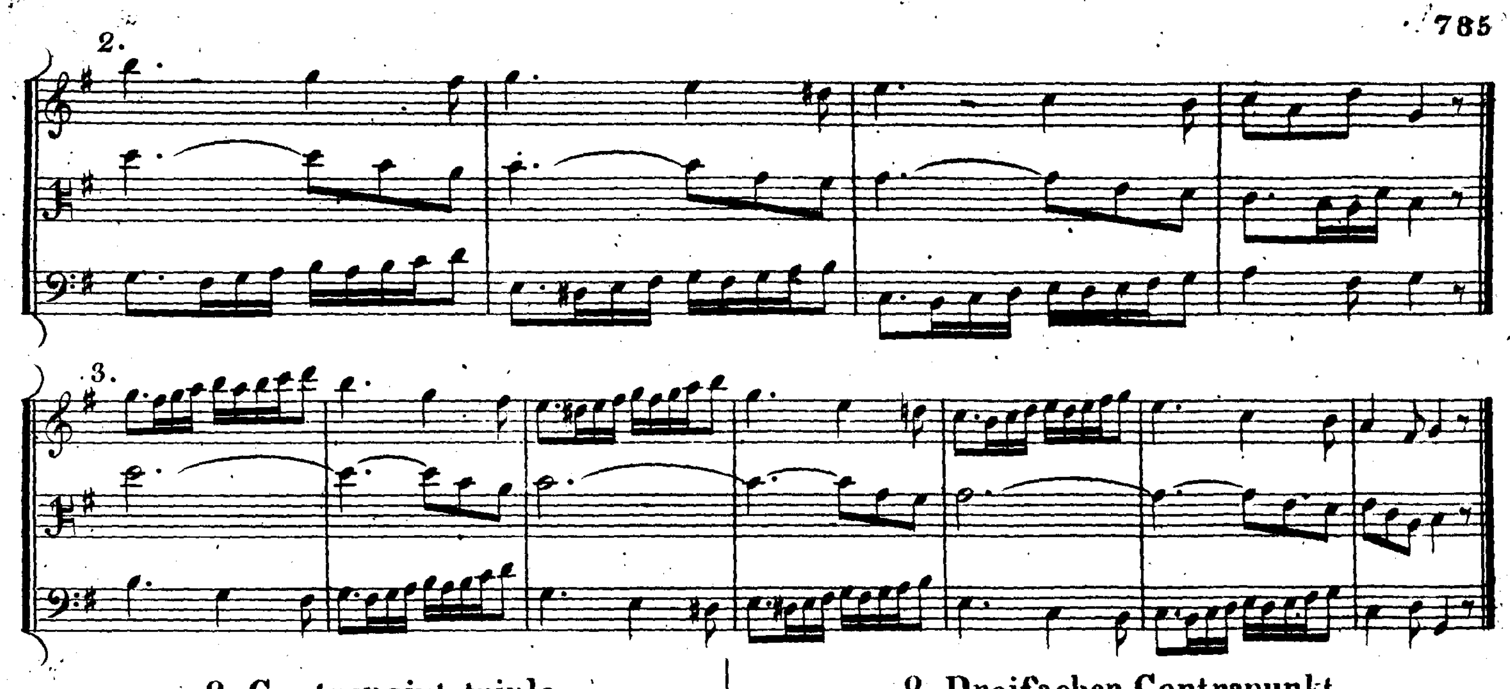
Voici encore un autre modèle d'une mesure seulement :
Hier noch ein Muster, das nur aus einem Takte besteht :



qui donne les progressions suivantes :
und welches folgende Fortschreitungen gibt :







2. Contrepoint triple.

Un contrepoint (n'importe lequel) est conçu ou dans le style rigoureux, ou dans le style libre. Il doit être dans le style rigoureux: 1º Lorsqu'il est destiné à la musique d'eglise executée par des chœurs sans accompagnement d'orchestre; 2º Pour réaliser des propositions dans les concours de composition; 3º En faisant de la musique d'école. Le contrepoint est dans le style moderne, ou libre, quand on compose soit pour des instrumens, soit pour les théâtres, soit pour les salons, et souvent même en faisant de la musique d'église, accompagnée de l'orchestre.

Voici sept modèles du contrepoint triple dans le *style rigoureux:*

2. Dreifacher Contrapunkt.

Ein Contrapunkt, (gleichviel welcher,) ist entweder im strengen, oder im freien Style erfunden. Jm strengen Style muss er seyn: 1tens Wenn er für ein Kirchen-Tonstück bestimmt ist, welches von den Chören ohne Orchesterbegleitung ausgeführt werden soll; 2tens Um die Preis-Aufgaben einer musikalischen Lehranstalt, &c... zu erfüllen. 3tens Jndem man musikalische Studien macht. Der Contrapunkt im freien Style wird angewendet, wenn man für das Orchester, für das Theater, für den Salon, (oder für Concertmusik), oder auch oft, wenn man für die Kirche mit Orchester schreibt.

Hier sind sieben Muster des dreifachen Contrapunkts im *strengen Style:*



(*) Le second sujet est ici le sujet donné; il est le deuxième parce qu'il entre plus tard que son premier contre_sujet.

(*) Das zweite Subject ist hier das aufgegebene, oder Hauptsubject; es ist hier das zweite, weil es später eintritt als sein erstes Contrasubject.



Chacun de ces sept exemples peut servir 1° A faire une fugue vocale à trois sujets (comme nous le verrons dans la suite ;) 2° A être employé dans un chœur, dans quel cas on en tire parti plus ou moins, en le reproduisant sans renversement et dans ses différents renversements, le tout en differents tons. Ces répercussions d'un contrepoint doivent être séparées les unes des autres par d'autres idées, car dans un chœur qui ne serait composé que de répercussions le contrepoint finirait par devenir monotone, surtout si le chœur était d'une certaine étendue.

Jedes dieser sieben Beispiele kann dienen : 1tens. Um eine Vocal-Fuge zu drei Subjecten daraus zu machen, (wie wir in der Folge sehen werden ;) 2tens. Um in einem Chor angewendet zu werden, in welchem Falle man es mehr oder weniger benützt, indem man es ohne Umkehrung, oder mit allen seinen verschiedenen Umkehrungen, und das Ganze in verschiedenen Tonarten durchführt. Diese Wiederhohlungen eines Contrapunkts müssen von einander durch andere Jdeen abgesondert seyn, denn in einem Chor, der nur aus Wiederhohlungen bestünde, würde der Contrapunkt zuletzt monoton werden, besonders wenn der Chor von einiger Länge wäre.

Voici dix exemples dans le style moderne pour la musique instrumentale :

Hier sind 10 Beispiele im modernen Style für die Instrumental=Musik :

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

Sur le même sujet de basse.
Über dasselbe Bass=Subject.

10.

Tout ce que nous avons dit sur l'emploi du contrepoint double est applicable au contrepoint triple : à l'exception seulement que l'on en fait beaucoup moins usage parce qu'il est plus compliqué et plus difficile à saisir pour les auditeurs que le contrepoint double.

Alles, was wir über den Gebrauch des doppelten Contrapunkts gesagt haben, ist auch auf den dreifachen anwendbar : nur mit der Ausnahme, dass man von dem letzteren weit weniger Gebrauch macht, da er weit verwickelter und für die Zuhörer schwerer fasslich ist, als der doppelte Contrapunkt.

REMARQUE GÉNÉRALE SUR L'EMPLOI DU CONTREPOINT.

Un compositeur, un harmoniste habile, un bon praticien enfin n'est jamais embarrassé d'employer le contrepoint double ou triple : il existe fort peu de productions ou l'on ne puisse en faire usage plus ou moins. Je suppose qu'un auteur fasse, par exemple, le final d'un quatuor ou d'une symphonie, et qu'il lui vienne dans l'idée d'employer le contrepoint triple dans ce final : il commencera par créer le modèle de son contrepoint, dont le principal sujet sera pris dans le motif de son morceau pour assimiler le contrepoint aux autres idées : cela étant fait, il cherchera les endroits favorables à la répercussion de son contrepoint ; il dialoguera ces répercussions avec d'autres idées pour donner une variété suffisante à son morceau ; si le tout ensemble produit de l'effet, son but sera atteint.

En 1819 on donna aux élèves (au concours de l'institut pour le prix de composition musicale) le sujet de fugue suivant, pour ajouter à ce sujet deux autres sujets :

ALLGEMEINE BEMERKUNG ÜBER DEN GEBRAUCH DES CONTRAPUNKTS.

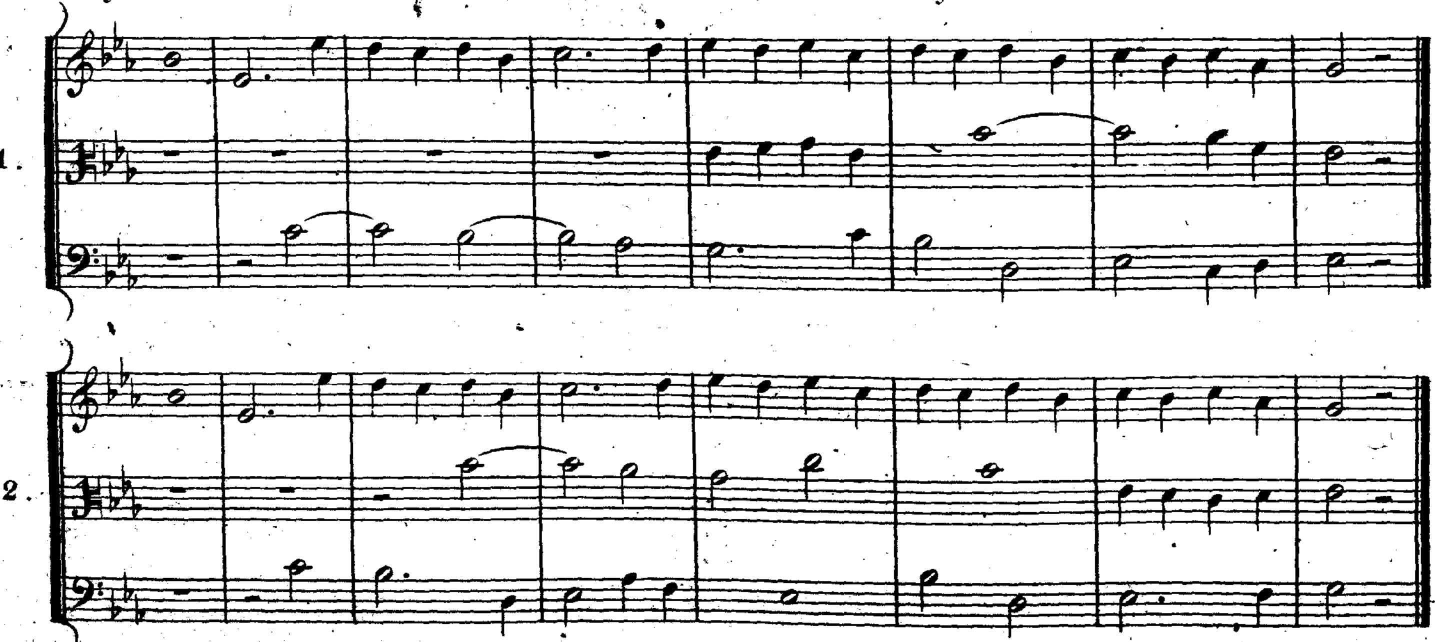
Ein Tonsetzer, ein geschickter Harmonist, ein guter Praktiker endlich, ist niemals in Verlegenheit über die Anwendung des doppelten oder dreifachen Contrapunkts : es gibt nur sehr wenige Compositions-Gattungen, in welchen man ihn nicht mehr oder minder anwenden könnte. Jch nehme an, dass z.B. ein Tonsetzer, der eben das Finale eines Quartetts oder einer Sinfonie schreibt, die Jdee fasst, den dreifachen Contrapunkt in diesem Finale anzubringen : er wird damit beginnen, das Muster seines Contrapunkts aufzusuchen, wovon das Hauptsubject aus dem Hauptthema seines Tonstückes entnommen seyn wird, um den Contrapunkt den andern Jdeen anzupassen : ist dieses gethan, so wird er die Stellen suchen, welche den Wiederhohlungen seines Contrapunkts günstig sind ; er wird diese Wiederhohlungen mit andern Jdeen abwechselnd dialogisiren, um seinem Werke hinreichende Schattirungen zu geben ; wenn das Ganze Wirkung macht, so ist sein Zweck erreicht.

Jm Jahre 1819 gab man den Schülern, (bei den Preisaufgaben des Jnstituts für die musikalische Composition in Paris) das folgende Subject zu einer Fuge, um noch zwei andere Subjecte demselben beizufügen :



Comme ce sujet presente quelques difficultés sous le rapport du contrepoint triple, nous donnerons ici les six exemples suivants du contrepoint triple sur ce même sujet :

Da dieses Subject in Rücksicht auf den dreifachen Contrapunkt einige Schwierigkeiten darbiethet, so geben wir hier folgende sechs Beispiele des dreifachen Contrapunkts über dasselbe Subject :



3.

4.

5.

6.

3. Contrepoint quadruple.

Voici six Modèles du Contrepoint quadruple dans le style rigoureux, sauf le cinquième qui est plus dans le style moderne. On les emploira comme les exemples en contrepoint triple du style rigoureux.

3. Vierfacher Contrapunkt.

Hier sind sechs Muster des vierfachen Contrapunkts im strengen Style, mit Ausnahme des fünften, welches mehr der modernen Schreibart angehört. Man hat sie, so wie die Beispiele des dreifachen Contrapunkts im strengen Style anzuwenden.





Voici trois exemples du Contrepoint quadruple dans le stylé moderne ; on a ajouté à chaque exemple les trois renversements principaux du contrepoint. Ces contrepoints sont pour la musique instrumentale. (*)

Hier sind drei Beispiele des vierfachen Contrapunkts im modernen Style ; man hat jedem Beispiele die drei hauptsächlichsten Umkehrungen des Contrapunkts beigefügt. Diese Contrapunkte sind für die Jnstrumentalmusik. (*)



Premier renversement.

Erste Umkehrung.

(*) Pour pouvoir figurer chaque sujet d'une manière particulière, on est obligé de tolérer de temps en temps les octaves cachées ainsi que deux octaves par mouvement contraire dans le contrepoint quadruple pour la musique instrumentale.

(*) Um jedes Subject auf eine besondere Weise figuriren (verzieren) zu können, ist man genöthigt, im vierfachen Contrapunkt für Jnstrumentalmusik bisweilen verdeckte Octaven, so wie auch zwei Octaven in der Gegenbewegung zu dulden.


Deuxieme renversement.
Zweite Umkehrung.
Troisieme renversement.
Dritte Umkehrung.
N° 2.
tr
tr


Premier renversement.
Erste Umkehrung.
Second renversement.
Zweite Umkehrung.
Troisième renversement.
Dritte Umkehrung.
N° 3.

Premier renversement transposé.
Erste Umkehrung transponirt.

Deuxième renversement transposé.
Zweite Umkehrung transponirt.

Troisième renversement transposé.
Dritte Umkehrung transponirt.

Les élèves ont ordinairement de la peine à faire un contrepoint quadruple: pour ce faciliter ce travail, ils n'ont qu'à observer ce qui suit:

On fait une harmonie à quatre parties en accords plaqués, mais de manière à ce que chaque partie ne fasse d'autres intervalles (en la comparant avec les trois autres parties) que tierce, ou sixte, ou octave, ou quinte *diminuée* (se résolvant en descendant) ou quarte *augmentée* (se résolvant en montant.) Cette harmonie ainsi conçue sera en contrepoint quadruple, p.e.

Die Schüler finden es gewöhnlich sehr schwierig, einen vierfachen Contrapunkt zu machen: um sich diese Arbeit zu erleichtern, haben sie nur Folgendes zu beobachten:

Man macht eine 4=stimmige Harmonie in festen Accorden, aber dergestalt, dass jede Stimme keine andern Jntervalle mache (im Verhältniss zu den drei andern Stimmen,) als Terzen, oder Sexten, oder Octaven, oder *verminderte* Quinten (welche sich abwärts auflösen,) oder *übermässige* Quarten, (deren Auflösung aufwärts geschieht). Eine so gesetzte Harmonie ist ein vierfacher Contrapunkt, z.B.



Cela etant fait, on varie (au moyen de notes de passage) plus ou moins chaque partie pour obtenir des chants différents; voici trois exemples de cette sorte de variations:

Jst dieses gethan, so varirt man (mittelst Durchgangsnoten) jede Stimme mehr oder weniger, um verschiedene Gesänge hervorzubringen; hier sind drei Beispiele dieser Gattung von Variationen:



La variation N° 3 est la plus avantageuse, parce que chaque partie s'y distingue par un chant particulier, ce qui rend les renversements de cet exemple plus piquants.

L'emploi d'un contrepoint n'est jamais de rigueur que dans les cas où le compositeur veut, ou doit renverser son harmonie. Ainsi par exemple, la fugue à deux sujets exige le contrepoint double, soit à l'octave, soit à la dixième où à la douzième; la fugue à trois sujets exige le contrepoint triple, la fugue à quatre sujets exige le contrepoint quadruple.

Die Variation N° 3 ist die vortheilhafteste, weil jede Stimme sich da durch einen besonderen Gesang auszeichnet, wodurch die Umkehrungen dieses Beispiels anziehender werden.

Der Gebrauch eines Contrapunkts ist nur da in seiner Strenge, wo der Tonsetzer seine Harmonie umkehren will, oder muss. So z.B. erfordert die Fuge auf zwei Subjecte den doppelten Contrapunkt, sey es nun in der Octave, oder in der Decime oder in der Duodecime; die Fuge auf drei Subjecte erfordert den dreifachen Contrapunkt; die Fuge auf vier Subjecte erfordert den vierfachen Contrapunkt.

4. Contrepoint à la dixième.

Le contrepoint à la dixième est aussi bien dans la nature que celui à l'octave, mais on ne s'en sert presque plus de nos jours. En vain l'on objectera que le contrepoint à l'octave peut remplacer celui à la dixième, sans doute, les deux contrepoints donnent les memes résultats, mais les effets de l'un et de l'autre sont bien différents. Nous donnerons ici un exemple de l'emploi du contrepoint à la dixième (*), dont voici le modèle avec son renversement :

4. Contrapunkt in der Decime.

Der Contrapunkt in der Decime ist eben so naturgemäss, wie jener in der Octave, aber heutzutage bedient man sich seiner fast gar nicht mehr. Man wird vergebens einwenden, dass der Contrapunkt in der Octave jenen in der Decime ersetzen kann; ohne Zweifel geben beide Contrapunkte dieselben Erfolge, aber die Wirkungen des einen und des andern sind sehr verschieden. Wir geben hier ein Beispiel über den Gebrauch des Contrapunkts in der Decime, (*) in folgendem Muster und seiner Umkehrung :



A-B est le modèle, B-C en est le renversement : cet exemple offre la matière suivante :

1° Le duo A-B.

2° Le duo B-C.

3° Le trio A-B-C.

4° Le trio, en mettant la partie B au dessus de la partie A, et en gardant la partie C dans le grave, par conséquent B-A-C.

5° Le trio, en doublant la partie A par des tierces supérieures et en mettant la partie B dans la basse ou dans le dessus.

6° Comme les parties A-B se trouvent dans cet exemple accidentellement en contrepoint à l'octave, on obtient un troisième duo, qui est B-A en mettant A dans la basse.

7° Le trio, en mettant la partie A dans la basse, la partie B dans le dessus et la partie C au milieu.

Il s'agit maintenant d'employer avec effet cette matière dans le courant d'un morceau de musique, comme p.e:

Fragment d'un morceau de symphonie à grand orchestre dont le motif (ou une parcelle de motif) serait :

A-B ist das Muster, B-C ist dessen Umkehrung : dieses Beispiel biethet folgenden Stoff dar :

1tens Das Duo A-B.

2tens Das Duo B-C.

3tens Das Trio A-B-C.

4tens Das Trio, indem man die Stimme B über die Stimme A setzt, und die Stimme C als die tiefste lässt; folglich B-A-C.

5tens Das Trio, indem man die Stimme A durch Oberterzen verdoppelt, und indem man die Stimme B in den Bass oder in die oberste Zeile setzt.

6tens Da die Stimmen A-B zufällig sich im Contrapunkte in der Octave befinden, so erhält man ein drittes Duo, welches B-A ist, indem man A zur Unterstimme macht.

7tens Das Trio, indem man die Stime A in den Bass, die Stime B in die obere Zeile, und die Stimme C als Mittelstimme setzt.

Nun handelt es sich darum, diesen Stoff in dem Laufe eines Tonstückes mit Wirkung anzuwenden, wie z.B :

Fragment eines Sinfoniestückes für grosses Orchester, wovon das Hauptthema (oder ein Theil desselben,) wie folgt, wäre :

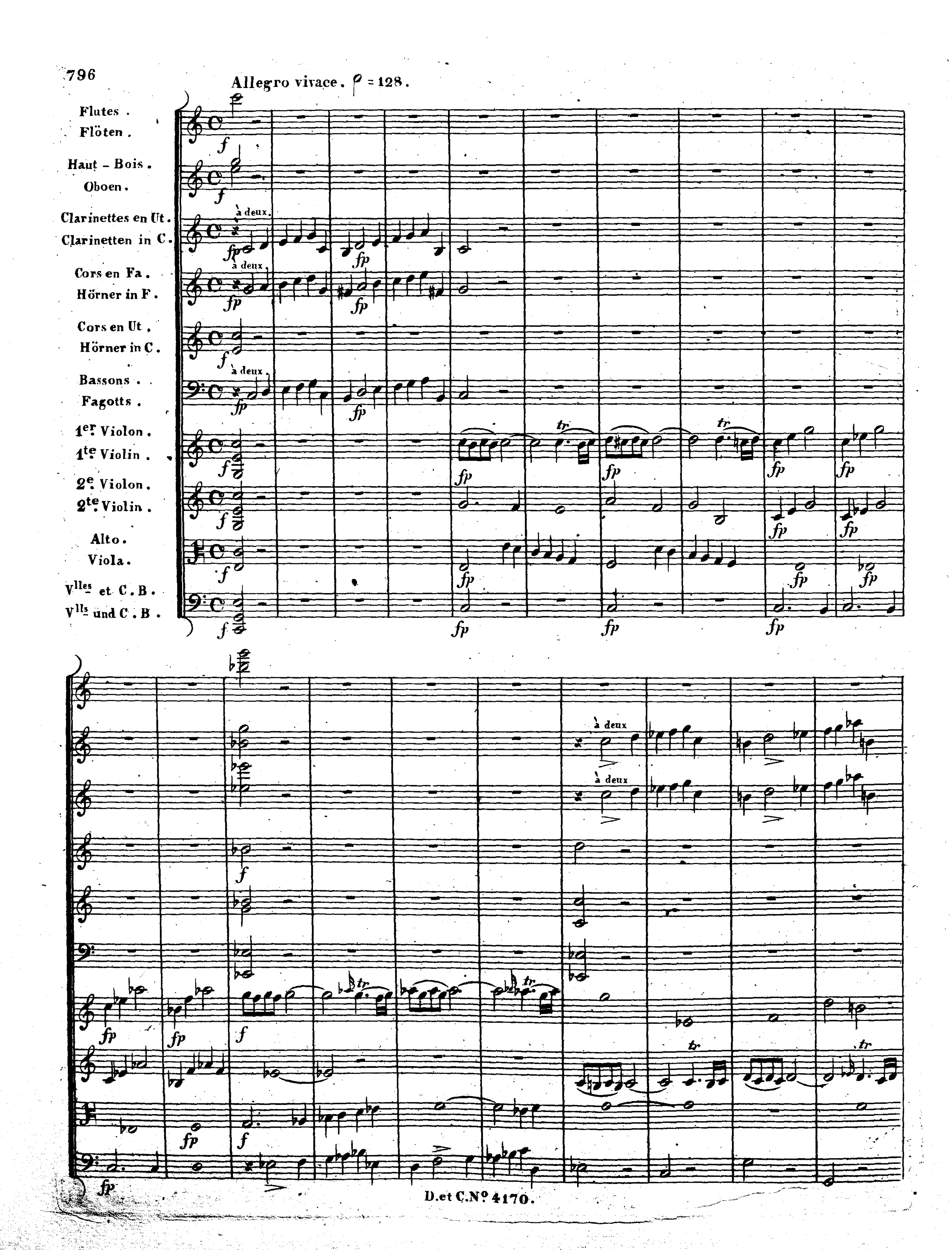


(*) Ou à la dix-septième, c'est à dire octave plus bas ou plus haut qu'à la dixième; ce qui peut avoir lieu lorsqu'on destine ce contrepoint pour les instruments, qui jouissent d'une plus grande étendue que les voix, comme tout le monde le sait.

(**) Pour pouvoir faire une usage très-fréquent d'un contrepoint (tel qu'on le trouve dans ce fragment) il faut que le modèle du contrepoint soit *court* : deux, trois, ou quatre mesures suffisent. Un contrepoint long n'est jamais propre à une répercussion trop fréquente; il exige un tout autre emploi.

(*) Oder in der Sept-Decime, das heisst, um eine Octave tiefer oder höher als die Decime; was statt haben kann, wenn man diesen Contrapunkt für die Jnstrumente bestimmt, welche, wie bekannt, einen weit grösseren Umfang haben als die Menschenstimmen.

(**) Um einen recht häufigen Gebrauch von einem Contrapunkte zu machen, (so, wie man ihn in diesem Fragmente findet,) muss das Muster des Contrapunkts *kurz* seyn: 2, 3, oder 4 Takte reichen hin. Ein langer Contrapunkt ist niemals zu oftmaligen durchgeführten Wiederhohlungen geeignet; er fordert eine ganz andere Anwendung.


Allegro vivace. 𝅗𝅥 = 128.
Flutes.
Flöten.
Haut-Bois.
Oboen.
Clarinettes en Ut.
Clarinetten in C.
Cors en Fa.
Hörner in F.
Cors en Ut.
Hörner in C.
Bassons.
Fagotts.
1er. Violon.
1te. Violin.
2e. Violon.
2te. Violin.
Alto.
Viola.
Vlles et C.B.
Vlls und C.B.
à deux
f
fp
tr



à deux.
à deux
tr
à 2.
tr



à deux
f
à 2.
p
fp
Solo.
tr



à deux
à deux
à deux
à deux
à deux
fp
tr
f



à deux
f
à deux
f
à deux
f
à deux
f
à deux
f
tr
fp


f
f
f
f
f à deux
f
f
f
f
à deux.
à 2.
à 2.
à 2.
tr

Outre l'emploi (dont nous venons de donner l'exemple) du contrepoint à la dixième, on fait aussi des fugues doubles, dont les deux sujets sont dans ce contrepoint. Au reste, ce ne sont jamais les occasions qui manquent à un contrepoint quelconque ; elles se présentent fréquemment à l'homme de génie qui connait toutes les ressources de son art.

Voici encore quelques modèles du contrepoint à la dixième.

Nebst dieser Anwendung des Contrapunkts in der Decime, (von der wir hier eben das Beispiel gaben,) macht man auch Doppel-Fugen, deren beide Subjecte in diesem Contrapunkte gesetzt sind. Übrigens fehlt es nie an Gelegenheiten, um irgend einen Contrapunkt anzuwenden; dem Manne von Genie, der alle Hilfsmittel der Kunst kennt, biethen sie sich stets häufig dar.

Hier noch einige Muster des Contrapunkts in der Decime:



Dans les six exemples précedents les parties A-B contiennent le contrepoint, dont le renversement a lieu entre les parties B-C ; les trois parties peuvent partout aussi s'exécuter en même temps, soit que la partie B demeure partie intermédiaire, soit qu'elle devienne partie supérieure.

Jn den vorstehenden 6 Beispielen enthalten die Stimmen A-B den Contrapunkt, dessen Umkehrung in den Stimmen B-C statt findet; auch können alle drei Stimmen überall zusammen ausgeführt werden, sey es nun, dass die Stimme B in der Mitte bleibt, oder in die Oberlage versetzt wird.

5. Contrepoint à la douzième.

5. Contrapunkt in der Duodecime.

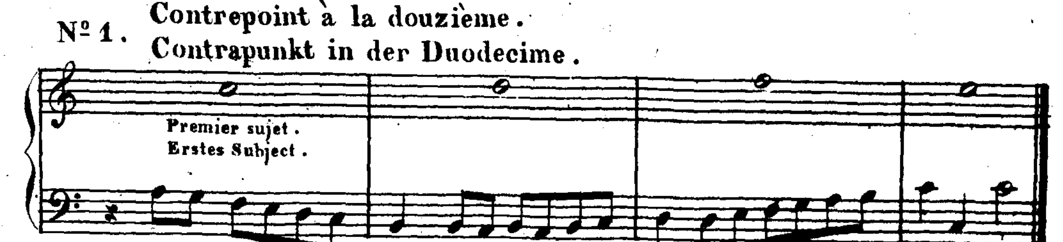
Le contrepoint à la douzième est moins riche que celui à la dixième, ce qui n'empeche pas d'en tirer également un parti avantageux comme nous le verrons.

Voici un modèle de ce contrepoint:

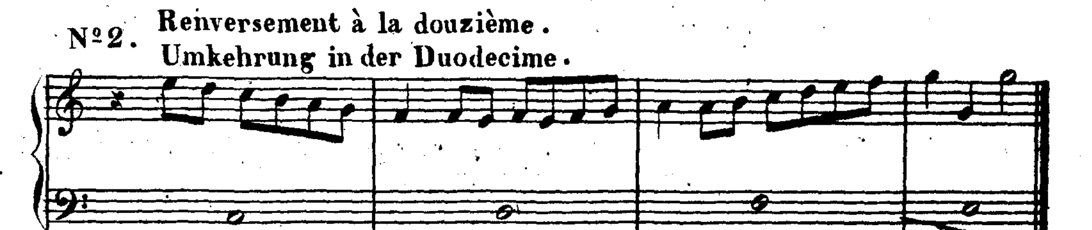
Der Contrapunkt in der Duodecime ist weniger reichhaltig, als jener in der Decime; was jedoch nicht verhindert, aus ihm gleichfalls Vortheile zu ziehen, wie wir sehen werden.

Hier ein Muster dieses Contrapunkts:

Nº 1. Contrepoint à la douzième.
Contrapunkt in der Duodecime.



Nº 2. Renversement à la douzième.
Umkehrung in der Duodecime.



Les quatre notes du premier sujet ont servi au motif du final de la grande symphonie en Ut de Mozart.

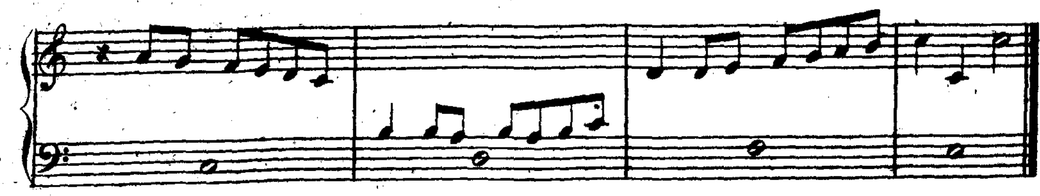
Lorsqu'on desire faire un travail important avec un semblable contrepoint, on commence par l'examiner avec attention, pour decouvrir s'il ne renfermerait pas quelques propriétés particulières (sous le rapport de l'harmonie) abstraction faite de son renversement à la douzième: d'aprés un examen semblable on trouve:

1º Que le contrepoint précédent Nº 1 est en même temps renversable à l'octave, p: e:

Die vier Noten des ersten Subjects haben zum Thema des Finale der grossen Sinfonie in C von Mozart gedient.

Wenn man das Vorhaben fasst, aus einem solchen Contrapunkt ein bedeutendes Tonwerk zu entwickeln, so beginnt man damit, es aufmerksam zu untersuchen, um zu entdecken, ob es nicht einige besondere Eigenthümlichkeiten (in harmonischer Rücksicht) enthält, abgesehen von seiner Umkehrung in der Duodecime; nach einer solchen Untersuchung findet man:

1tens Dass derselbe vorstehende Contrapunkt Nº 1 auch zugleich in der Octave umkehrbar ist, z: B:



2º Que dans ce dernier cas on peut doubler le premier sujet par des tierces supérieures, p: e:

2tens Dass in diesem letzten Falle das erste Subject durch Oberterzen verdoppelt werden kann, z: B:



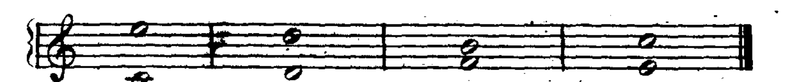
3° Que N° 2 du modèle est également renversable à l'octave et que le second sujet peut se doubler par des tierces supérieures, comme par exemple dans la transposition suivante de N° 2 :

3tens Dass das N° 2 des Musters gleichfalls in der Octave umkehrbar ist, und dass das zweite Subject sich durch Oberterzen verdoppeln lässt, wie z. B. in der folgenden Versetzung von N° 2 :



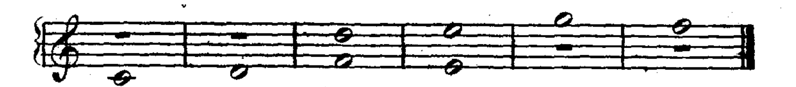
4° Que l'on peut employer le premier sujet par mouvement contraire, conjointement avec le premier sujet dans son mouvement primitif :

4tens Dass man das erste Subject in der Gegenbewegung, im Verein mit dem, in seiner ursprünglichen Bewegung verbleibenden ersten Subject zusammen anwenden kann :



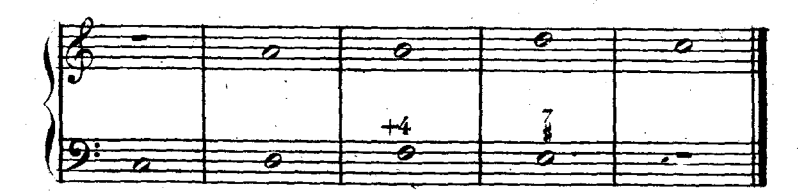
5° Que l'on peut imiter le premier sujet à la distance de deux mesures, p. e :

5tens Dass man das erste Subject in dem Zwischenraume von zwei Takten imitiren kann, z. B :



6° Que l'on peut aussi imiter le premier sujet à la distance d'une mesure, p. e :

6tens Dass man das erste Subject auch in dem Zwischenraume von einem Takte imitiren kann, z. B :



Ces propriétés étant trouvées, le compositeur cherchera à placer toute cette matière, convenablement et avec effet dans le courant d'un morceau de musique, qui pourait contenir un semblable travail : ce morceau serait par exemple, une ouverture, ou un allegro (soit le premier ou le dernier) d'une symphonie, d'un quatuor, d'un quintetto, &....

L'exemple suivant est un fragment d'une ouverture, ou d'un morceau de symphonie à grand orchestre. Presque tout ce fragment est fait avec les deux sujets du contrepoint précédent.

Wenn diese Eigenschaften entdeckt worden sind, so hat der Tonsetzer zu suchen, wie dieser Stoff im Laufe eines Tonstückes, welches für eine solche Ausarbeitung gross genug ist, am schicklichsten und mit der bessten Wirkung angewendet und vertheilt werden kann : dieses Tonstück könnte z. B. eine Ouverture, oder das (erste oder letzte) Allegro einer Sinfonie, eines Quartetts, eines Quintetts, &... seyn.

Das nachfolgende Beispiel ist ein Fragment einer Ouverture, oder eines Sinfonie-Stückes für grosses Orchester. Beinahe das ganze Fragment ist aus den 2 Subjecten des vorhergehenden Contrapunkts gebildet.


Allegro vivace. 𝅗𝅥 = 76.
Flutes.
Flöten.
Haut = Bois.
Oboen.
Clarinettes en Ut.
Clarinetten in C.
Cors en Sol.
Hörner in G.
Cors en Fa.
Hörner in F.
Bassons.
Fagotte.
1er Violon.
1te Violin.
2e Violon.
2te Violin.
Alto.
Viola.
Vlles et C.Basse.
Vlls und C.Bass.
à deux
f


à deux
à deux
à deux
à deux .
à deux.
à deux


à deux.
à deux.
à deux.
à deux.
à deux.


a deux
a deux
a deux
à deux
à deux
à deux


f
à deux.

L'emploi précédent d'un contrepoint à la douzième est le plus important. On fait aussi des fugues doubles, dont les deux sujets sont dans ce contrepoint. Au reste, nous avons déjà observé que les occasions de placer avantageusement un contrepoint quelconque ne manquent jamais à un homme de talent. Voici par exemple une marche funèbre, où l'on ne se douterait pas de trouver un contrepoint à la douzième, qui cependant y est employé, comme on peut le voir par le modèle suivant:

Der vorstehende Gebrauch eines Contrapunkts in der Duodecime ist der wichtigste. Man macht auch Doppelfugen, deren beide Subjecte in diesem Contrapunkte geschrieben sind. Übrigens, haben wir schon bemerkt, dass die Gelegenheiten, irgend einen Contrapunkt vortheilhaft anzubringen, dem talentvollen Manne nie mangeln können. Hier folgt, z. B., ein Trauermarsch, in welchem man wohl nicht erwarten würde, einen Contrapunkt in der Duodecime zu finden, der jedoch da angewendet worden ist, wie man aus dem nachstehenden Muster ersehen kann:



Marche funèbre en contrepoint à la douzième ..

Trauermarsch im Contrapunkt, in der Duodecime .

Lento e maestoso. ♩= 72. M.M.

p p p p tr tr tr f f f f

p f p p f p p f p p f p tr

tr tr tr

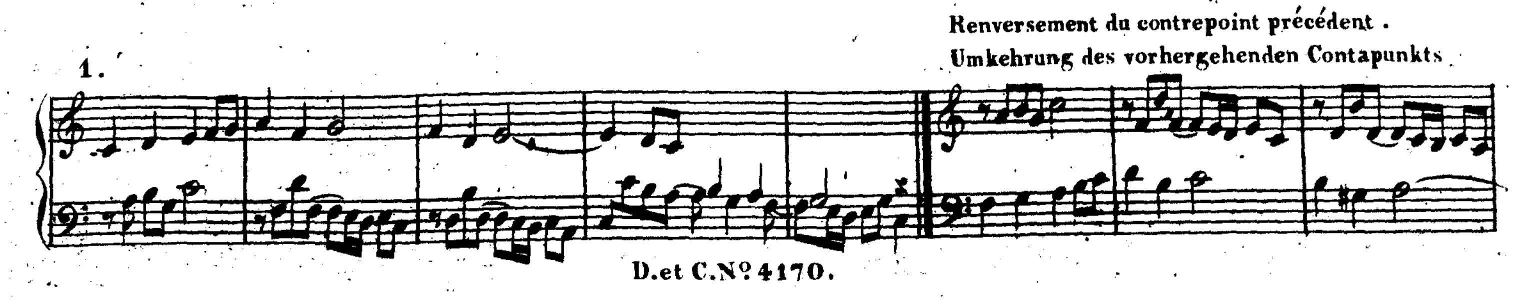
tr

Voici quelques exemples du contrepoint à la douzième, dont les trois premiers pour les instruments, et le quatrième pour des voix.

Hier sind noch einige Beispiele des Contrapunkts in der Duodecime, von denen die drei ersten für Jnstrumente und der vierte für Menschenstimmen.

Renversement du contrepoint précédent.
Umkehrung des vorhergehenden Contapunkts.

1.





Nous avons démontré jusqu'à l'évidence l'utilité et l'importance des cinq contrepoints principaux. Nous terminerons par la remarque suivante :

Il ne faut pas un talent bien marquant pour inventer le modèle d'un contrepoint quelconque ; l'exercice et l'abitude de quelques mois seulement suffisent pour y parvenir, surtout sous la direction d'un maître habile ; mais il faut de la capacité, de l'imagination et des moyens beaucoup plus étendus, pour faire un usage heureux du contrepoint et l'employer avec succès.

Wir haben nun den Nutzen und die Wichtigkeit der fünf vorzüglichsten Contrapunkte unwidersprechlich bewiesen. Wir schliessen mit folgender Bemerkung :

Es bedarf keines bedeutenden Talents, um das Muster für irgend einen Contrapunkt zu erfinden ; die Übung und Gewohnheit einiger Monathe reicht, besonders unter der Leitung eines geschickten Lehrers, dazu hin ; aber es bedarf des Scharfsinnes, der Einbildungskraft und überhaupt weit ausgedehnterer Mittel, um vom Contrapunkte einen glücklichen Gebrauch zu machen, und ihn mit Wirkung anzuwenden.

---

69. *ANMERKUNG DES ÜBERSETZERS.*

Jedesmal, wenn der Tonsetzer kunstreiche Verwicklungen anbringen will, muss er sich die doppelte Frage stellen : Werden sie auch *verständlich* und *klar* seyn, und von den Zuhöreren aufgefasst und gewürdigt werden ? ferner: Werden sie auch *schön*, und dem Ganzen gemäss *gross* oder *charakteristisch* klingen ? — Nur wenn sie diesen doppelten Zweck erfüllen, und dabei nicht unnöthigerweise an irgend eine schon bekannte alterthümliche Form erinnern, sind sie an ihrem Platze, und sodann als ein ehrenvolles Hilfsmittel anzusehen, um die ästhetischen Wirkungen zu vermehren und zu erhöhen.

Um in den verschiedenen Contrapunkten die nöthige Gewandheit zu erlangen, hat sich auch der Schüler in denselben nach folgender Ordnung zu üben, und in jeder Gattung durch längere Zeit recht viele und mannigfache Beispiele in verschiedenen Tonarten und Taktarten schriftlich aufzusetzen.

CONTRAPUNKT IN DER OCTAVE.

1tens Den zweistimmigen Contrapunkt in gleichen Noten, wo nähmlich in keiner Stimme weder ein Vorhalt, noch eine Verzögerung noch irgend eine Durchgangsnote statt findet.

2tens Den zweistimmigen Contrapunkt in ungleichen Noten, wo zwei bis drei Noten über oder unter einer einzelnen stehen.

3tens Den zweistimmigen Contrapunkt, wo 4, 6 bis 8 Noten auf eine kommen.

4tens Den zweistimmigen Contrapunkt mit Bindungen, (*Ligaturen*) Vorhälten, Verzögerungen &....

5tens Den verzierten zweistimmigen Contrapunkt, wo Noten von verschiedenem Werthe abwechselnd angebracht werden.

6tens Den dreistimmigen Contrapunkt in gleichen Noten.

7tens Den dreistimmigen Contrapunkt in ungleichen Noten, wo 2 bis 3 auf eine kommen.

8tens Den dreistimmigen Contrapunkt, wo über dem Canto firmo 4, 6 bis 8 gleich geschwinde Noten gesetzt werden.

9tens Den dreistimmigen Contrapunkt mit Ligaturen, Syncopen, Verzögerungen, &...

10tens Den dreistimmigen verzierten Contrapunkt, wo die drei vorhergehenden Gattungen vereint wechselweise angewendet werden.

11tens Den vierstimmigen Contrapunkt in gleichen Noten.

12tens Den vierstimmigen Contrapunkt, wo zwei bis drei Noten auf eine kommen.

13tens Den vierstimmigen Contrapunkt, wo 4, 6 bis 8 Noten auf eine kommen.

14tens Den vierstimmigen Contrapunkt in Ligaturen, Synkopen, Verzögerungen, &...

15tens Den vierstimmigen verzierten Contrapunkt.

Hierauf werden die übrigen Gattungen des Contrapunkts (in der Decime, Duodecime, &...) in derselben Ordnung, so weit sie ausführbar sind, durch zahlreiche Übungen durchgearbeitet. Man kann (und muss) durch solche vielfältigen Ausarbeitungen zu einer solchen Übung kommen, dass man jedem Motif auf den ersten Anblick ansieht, ob, und auf welche Art es umkehrbar sey, und welche einzelnen Noten etwa zu verändern seyen, um demselben die kontrapunktische Eigenschaft zu geben. Dann wird es auch dem Künstler möglich, auf irgend ein beliebiges oder aufgegebenes Thema eine regelmässige Fuge auf dem Clavier oder der Orgel aus dem Stegreif zu extemporiren: eine Eigenschaft, die MOZART in hohem Grade besass, und die auch seinen, oft sehr kunstreich gearbeiteten Compositionen diesen Reiz der Ungezwungenheit und des Wohlklangs verlieh, welche derjenige niemals erlangen kann, der solche Ausarbeitungen erst mühsam suchen muss, oder dieselben für den alleinigen Zweck der Musik hält.

Da früher die meisten musikalischen Kunstausdrücke aus der lateinisch-griechischen Sprache entlehnt wurden, und diese Ausdrücke auch jetzt noch manchmal gebraucht werden, so wird es nicht überflüssig seyn, hier ein Verzeichniss der gebräuchlichsten derselben beizufügen, damit nicht mancher Schüler vor sehr gelehrt klingenden Worten erschrecke, die gar oft nur das Alltäglichste bedeuten.

Fester Gesang (Choral). *Cantus firmus*.
Regelmässiger Durchgang. *Transitus regularis*.
Unregelmässiger Durchgang. *Transitus irregularis*.
Wohlklingende Bindung. *Ligatura consonans*.
Übelklingende Bindung. *Ligatura dissonans*.
Gebrochene Bindung. *Ligatura rupta*.
Vollkommener harmonischer Dreiklang. *Trias harmonica perfecta*.
Unvollkommener harmonischer Dreiklang. *Trias harmonica imperfecta*.
Die siebente grosse Stufe jeder Tonleiter, oder die empfindsame Note. *Nota sensibilis*, oder *Semitonium modi*.
Die gerade Bewegung. *Motus rectus*.
Die widrige oder Gegen-Bewegung. *Motus contrarius*.
Die Seiten-Bewegung. *Motus obliquus*.
Die Nachahmung im Einklang. *Imitatio in unisono*, oder *imitatio homophona*.
Die Nachahmung in der Ober- oder Unter-Secunde. *Imitatio in secunda superiori, vel inferiori*.
Die Nachahmung in der Ober- oder Unter-Terze. *Imitatio in Hyperditono vel hypoditono*.

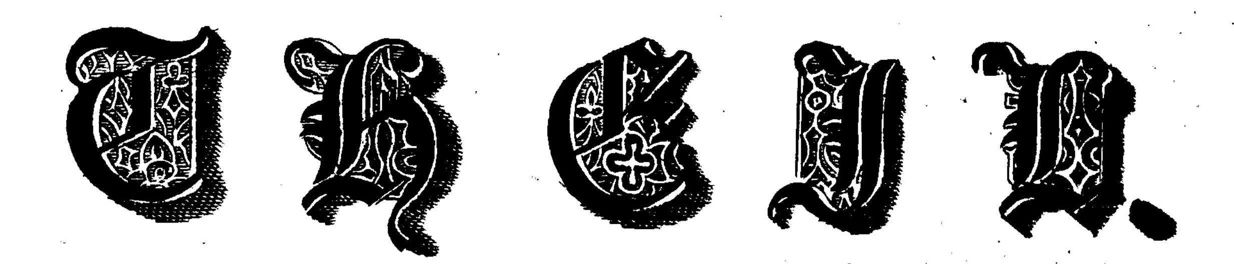
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Quarte. *Jmitatio in hyperdiatessaron vel hypodiatessaron.*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Quinte. *Jmitatio in hyperdiapente vel hypodiapente.*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Sexte. *Jmitatio in hexachordo superiori vel inferiori.*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Septime. *Jmitatio in heptachordo superiori vel inferiori.*
Die Nachahmung in der Ober = oder Unter = Octave. *Jmitatio in hyperdiapason vel hypodiapason.*
Die Nachahmungen in gerader (gleicher) Bewegung. *Jmitationes aequalis motus.*
Die Nachahmungen in der Gegenbewegung. *Jmitiones inaequalis motus.*
Die strenge verkehrte Nachahmung. *Jmitatio in contrarium stricte reversum.*
Die freie verkehrte Nachahmung. *Jmitatio motu contrario.*
Die rückgängige Nachahmung. *Jmitatio cancrizans*, oder *retrogradus*.
Die verkehrt = rückgängige Bewegung. *Jmitatio cancrizans, motu contrario.*
Die vergrösserte Nachahmung. *Jmitatio per augmentationem.*
Die verkleinerte Nachahmung. *Jmitatio per diminutionem.*
Die Nachahmung im vermischten Takttheile. *Jmitatio per arsin et thesin.*
Theilweise Nachahmung. *Jmitatio periodica*, oder *partialis*.
Strenge genaue Nachahmung. *Jmitatio canonica* oder *totalis*.
Das erste Thema einer Fuge. griechisch: *Phonagogus*, lateinisch: *Dux, thema, subjectum, vox antecedens.*
Der Gefährte desselben oder die Antwort. lateinisch: *Comes, vox consequens.*
Die jedesmalige Wiederkehr oder der Wiederschlag des ersten Thema oder seines Gefährten. *Repercussio.*
Eine strenge Fuge. *Fuga obligata.*
Eine besonders kunstreiche Fuge. *Ricercata.* (italienisch.)
Eine freye Fuge. *Fuga libera.* (soluta. sciota).
Der Contrapunkt in gleichen Noten. *Contrapunctum aequale.*
Die übrigen Gattungen des Contrapunkts in ungleichen Noten &c... *Contrapuncta inaequalia.*
Der verzierte Contrapunkt. *Contrapunctum floridum.*
Trugschlüsse oder Täuschungs = Cadenzen. *Clausulae fictae* (lat:) *Jnganni* (ital:)
Die einfache Umkehrung. *Jnversio simplex.*
Die genaue Umkehrung. *Jnversio stricta*, oder *Contrarium reversum.*
Die krebsgängige Umkehrung. *Jnversio cancrizans.*
Die verkehrte krebsgängige Umkehrung. *Jnversio cancrizans contraria.*
Die Umkehrung der Oberstimme in die Unteroctave. *Jnversio* oder *Evolutio in Octavam gravem.*
Die Umkehrung der Unterstimme in die Oberoctave. *Jnversio* oder *Evolutio in Octavam acutam.*
Doppelter Contrapunkt in der Oberdecime. *Contrapunctum duplex in Decima acuta.*
Doppelter Contrapunkt in der Unterdecime. *Contrapunctum duplex in Decima gravi.*

Es wird immer vortheilhaft seyn, wenn der Schüler diese Benennungen auswendig lernt, da sie, besonders in älteren Werken, oft genug vorkommen.

FIN DE LA SIXIÈME PARTIE. | *ENDE DES SECHSTEN THEILS.*

*

SIEBENTER



Septième Partie.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA SEPTIÈME PARTIE.

JNHALT

DES SIEBENTEN THEILS.

SEPTIÈME PARTIE.

I.

DES IMITATIONS.

Le mot *Jmitation* a un sens particulier lorsqu'on le considère sous le rapport harmonique. Envisagée sous ce rapport, l'imitation n'est autre chose qu'une *reproduction* ou *répercussion* d'un chant, d'une phrase, d'un trait, d'un dessin mélodique de quelques notes, souvent même d'une gamme, ou parcelle de gamme. Cette répercussion plus ou moins *serrée*, doit avoir lieu entre différentes parties, n'importe leur nombre. On obtient donc une imitation en faisant reprendre le chant d'une partie par une autre partie. Cela peut se faire, en général, des deux manières suivantes:

1° Une partie fait entendre un chant; lorsqu'il est terminé, une seconde partie reproduit le même chant entièrement ou par parcelle à l'unisson ou à un autre intervalle quelconque, soit en modulant, soit en restant dans le même ton. Nous nommerons ces imitations, *imitations ordinaires*; elles sont faciles à trouver, c'est par cette raison qu'elles sont moins estimées que celles que nous allons faire connaître.

2° Une partie fait entendre un chant; avant qu'il soit terminé, une seconde partie reproduit le même chant à un intervalle quelconque, et à une distance plus ou moins rapprochée. Ces dernières imitations exigent plus de talent et plus d'adresse de la part du compositeur; nous les nommerons *Jmitations scientifiques*.

Voici un chant de six mesures:

SIEBENTER THEIL.

I.

VON DEN JMITATIONEN. (*NACHAHMUNGEN.*)

Das Wort *Jmitation* hat einen besonderen Sinn, weñ man es in harmonischer Rücksicht betrachtet. Aus diesem Gesichtspunkte wahrgenommen, ist die Jmitation nichts anders, als eine *Wiederhohlung* oder *Durchführung* eines Gesangs, einer Phrase, eines Umrisses oder eines melodischen Gedankens von einigen Noten, oft sogar nur eine Tonleiter, oder nur ein Theil derselben. Diese Durchführung muss, mehr oder minder *zusammengedrückt*, zwischen verschiedenen Stimen von beliebiger Anzahl statt finden. Man bringt also eine Jmitation hervor, wenn man den Gesang einer Stimme von einer andern Stimme aufnehmen und wiederhohlen lässt. Dieses kann überhaupt auf folgende zwei Arten geschehen:

1tens Eine Stimme lässt einen Gesang hören; wenn er beendet ist, so wiederhohlt eine andere Stimme denselben Gesang entweder vollständig oder nur theilweise, im Unison oder in einem andern Jntervall, entweder modulirend, oder in derselben Tonart verbleibend. Wir werden diese Jmitationen: *die gewöhnlichen Jmitationen* benennen; sie sind leicht zu finden, und daher auch weniger geschätzt, als jene welche wir jetzt anzeigen wollen.

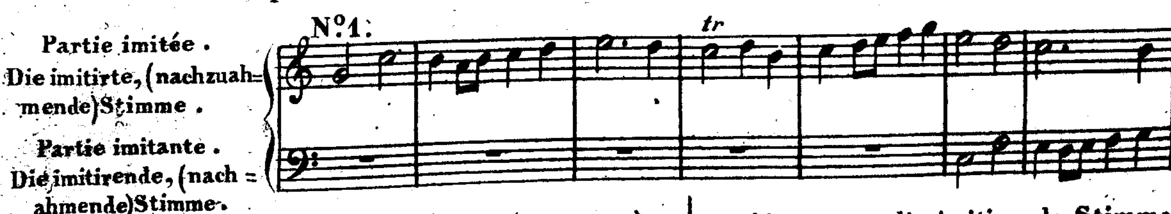
2tens Eine Stimme lässt einen Gesang hören; ehe, als er geendigt ist, übernimmt eine andere Stimme dessen Wiederhohlung in irgend einem Jntervalle und in einer grösseren oder kleineren Entfernung. Diese letzteren Jmitationen erfordern von Seite des Tonsetzers mehr Talent und Geschicklichkeit; wir werden sie die *künstlichen Jmitationen* nennen.

Hier ist ein Gesang von sechs Takten:



Si une seconde partie reproduit ce chant en partant de la sixième mesure, l'imitation est ordinaire, par exemple:

Wenn eine zweite Stimme diesen Gesang erst vom sechsten Takte an wiederhohlt, so ist die Jmitation eine gewöhnliche, zum Beispiel:



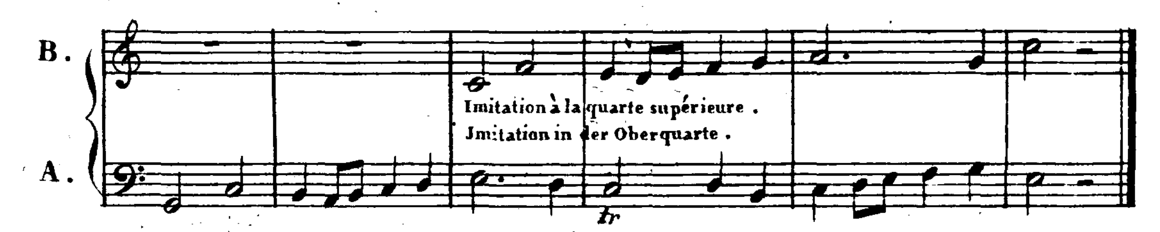
Mais si la partie imitante entre déjà à la troisième mesure, l'imitation est scientifique, p. e.

Aber wenn die imitirende Stimme schon im dritten Takte eintritt, so ist es eine künstliche Jmitation, z. B.



L'imitation de l'exemple précédent N° 2 est à la quinte inférieure, c'est à dire que la partie B reproduit le chant de la partie A une quinte (ou une douzième) plus bas. Cette sorte d'imitation peut d'ailleurs se faire, selon que l'harmonie le permet, à l'unisson, ou à la seconde, ou à la tierce, ou à la quarte, ou à la quinte, ou à la sixte, ou à la septieme, ou à l'octave tant inférieures que supérieures. En renversant l'exemple précédent, la même imitation serait à la quarte supérieure, parce que le chant de la partie B est une quarte (ou une onzième) plus haut que le chant de la partie A.

Die Jmitation dieses Beispiels N° 2 geschieht in der Unterquinte; das heisst, die Stimme B wiederhohlt den Gesang der Stimme A um eine Quinte (oder Duodecime) tiefer. Diese Art von Jmitationen kann übrigens, je nachdem es die Harmonie erlaubt, im Unison, oder in der Secunde, oder in der Terz, oder in der Quarte, oder in der Quinte, oder in der Sext, oder in der Septime, oder in der Octave, sowohl aufwärts wie abwärts, statt finden. Jndem man das vorhergehende Beispiel umkehrt, so befindet sich dieselbe Jmitation in der Oberquarte, weil der Gesang der Stimme B um eine Quart (oder Undecime) höher ist als der Gesang der Stimme A.

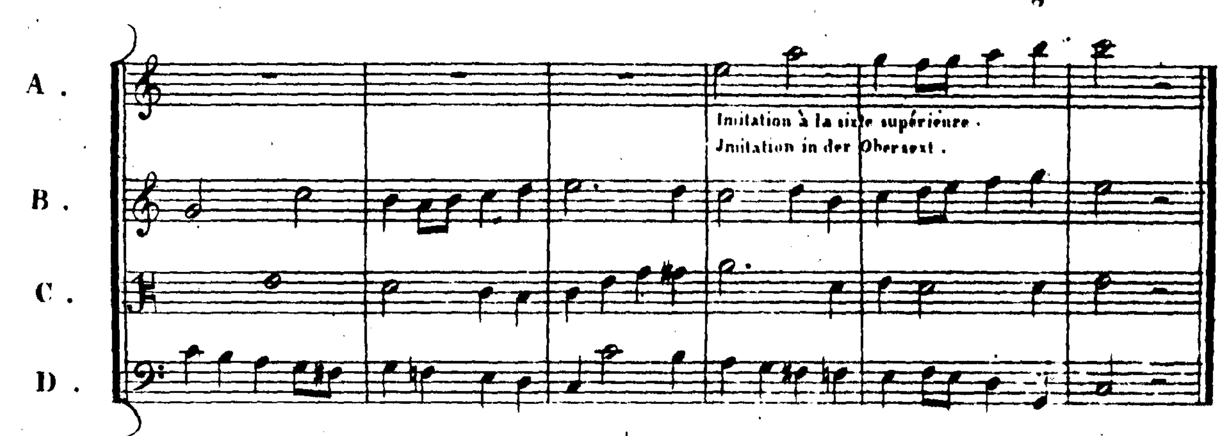


La partie imitante peut être plus haute ou plus basse que la partie imitée. Le hazard fait que N° 2 est renversable. On ne peut pas exiger cette qualité dans chaque imitation: une imitation est bonne dès que l'harmonie en est correcte, n'importe qu'elle soit renversable ou non. La distance à laquelle entre la partie imitante est arbitraire; (ainsi on aurait pu imiter le chant précédent en partant de la seconde ou de la quatrième mesure, au lieu de le faire en partant de la troisième,) pourvu que l'harmonie le permette. Ainsi, il ne dépend pas d'un compositeur de faire une imitation à *telle* distance et à *tel* intervalle parce que l'harmonie peut s'y opposer. Il est certain qu'un harmoniste habile trouvera des imitations là où des personnes moins expérimentées ou moins versées dans l'harmonie les chercheront en vain. Pour en donner une idée, nous présenterons ici différentes imitations analysées sur le chant précédent qui du reste a été pris au hazard. Ces exemples serviront en même temps à donner une idée juste des ressources que les imitations offrent aux compositeurs. Comme ces imitations ne s'employent pas seulement dans l'harmonie à deux parties,

Die imitirende (nähmlich die nachfolgende) Stimme kann höher oder tiefer seyn, als ihr Vorbild, die anfangende Stimme. Zufällig ist das Beispiel N° 2 umkehrbar. Man kann diese Eigenschaft nicht bei einer jeden Jmitation fordern: die Jmitation ist gut, sobald deren Harmonie rein und richtig ist, und es liegt nichts daran ob sie umkehrbar sey oder nicht. Der Zwischenraum, in welchem die nachahmende Stimme eintritt, ist willkührlich; (so hätte man den vorstehenden Gesang auch imitiren können, indem die zweite Stimme beim zweiten, oder beim vierten Takte anfing, anstatt sie beim dritten eintreten zu lassen,) vorausgesetzt, wenn die Harmonie es erlaubt. Demnach hängt es nicht vom Tonsetzer ab, eine Jmitation in *diesem* Zwischenraum, oder über *jenem* Jntervall zu machen, weil die Harmonie sich dem widersetzen kann. Es ist gewiss, dass ein geschickter Harmonist da Jmitationen finden wird, wo weniger erfahrene oder in der Harmonie weniger geübte Personen vergebens welche suchen würden. Um davon eine Jdee zu geben, werden wir hier über den vorhergehenden Gesang, (welchen wir übrigens ganz zufällig wählten) verschiedene zergliederte Jmitationen nachfolgen lassen. Diese Beispiele werden zugleich eine richtige Jdee von den Hilfsmitteln geben, welche die Jmitationen den Tonsetzern

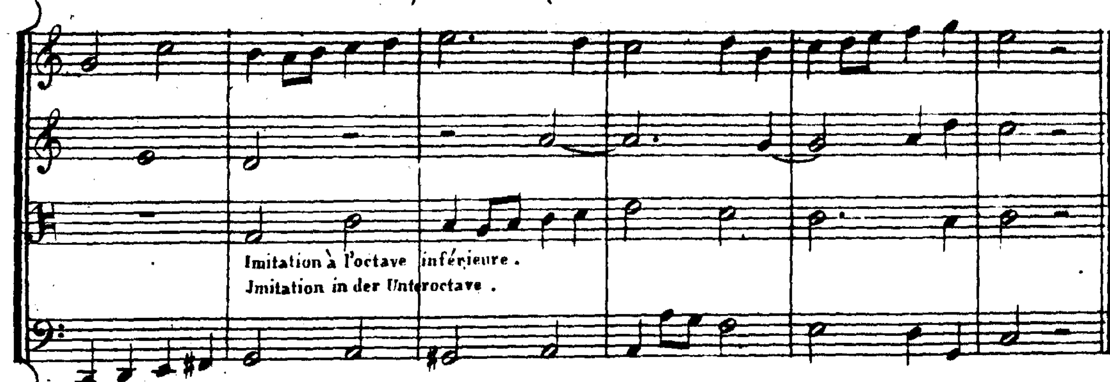
mais aussi dans celle à trois et à quatre et à plus de quatre parties, nous donnerons ces exemples à quatre parties, par la raison que beaucoup d'imitations ne pourraient pas avoir lieu si elles n'etaient pas accompagnées par des parties accessoires pour rendre l'harmonie plus claire et sur tout correcte.

darbiethen. Da diese Jmitationen nicht nur in der zweistimmigen, sondern auch 3=, 4=, und mehrstimmigen Harmonie angewendet werden, so werden wir diese Beispiele 4=stimmig geben, aus dem Grunde, weil viele Jmitationen gar nicht statt finden könnten, wenn sie nicht durch Ausfüllstimmen begleitet würden, welche die Harmonie klarer, und vor allem auch richtiger machen.



Quand l'imitation n'est pas à l'octave ou à l'unisson, la partie imitante peut faire un demi-ton là où la partie imitée fait un ton entier et vice-versa, comme on le voit dans cet exemple. La partie A ne fait pas non plus le motif tout entier, parce que cet exemple n'est pas un *Canon*, mais simplement une imitation que l'on peut interrompre où l'on veut. (Nous traiterons des canons dans l'article suivant.)

Wenn die Jmitation nicht in der Octave oder im Unison statt findet, so kann die nachahmende Stimme einen halben Ton da anbringen, wo die erste Stimme einen ganzen Ton hat, (und umgekehrt,) wie man in diesem Beispiele sieht. Auch trägt die Stimme A nicht das ganze Motiv vor, weil dieses Beispiel kein *Canon* ist, sondern nur eine Nachahmung, wo man sich beliebigen Orts unterbrechen kann. (Von den Canons handelt der nächstfolgende Abschnitt.)



Cette imitation est interrompue dans la quatrième mesure, parce qu'elle ne peut pas continuer sans une faute d'harmonie.

Diese Jmitation wird im vierten Takte unterbrochen, weil man sie ohne einen Harmoniefehler nicht fortsetzen könnte.



Cet exemple est déjà plus qu'une simple imitation; c'est plutôt un canon, en ce que le motif y est imité depuis un bout jusqu'à l'autre.

Dieses Beispiel ist schon mehr als eine einfache Jmitation, es ist vielmehr ein Canon, indem das Motif da von einem Ende zum andern nachgeahmt erscheint.



Pour éviter deux quintes défendues dans la cinquième mesure, il faut dans cet exemple que la partie imitante soit plus basse que la partie imitée. La quarte (Ut et Fa) entre ces deux parties doit être corrigée par l'accompagnement.

Souvent aussi on n'imite qu'une parcelle du motif; mais on reproduit cette parcelle dans toutes les parties accompagnantes. On cherche ces imitations de la manière suivante:

Um im fünften Takte zwei verbothene Quinten zu vermeiden, muss in diesem Beispiele die imitirende Stimme tiefer seyn, als die beginnende. Die Quart (C und F) zwischen diesen 2 Stimmen, muss durch die Begleitung verbessert werden.

Oft ahmt man auch nur einen Theil des Motifs nach; aber man wiederhohlt diesen Theil in allen accompagnirenden Stimmen. Man sucht diese Jmitationen auf folgende Weise:



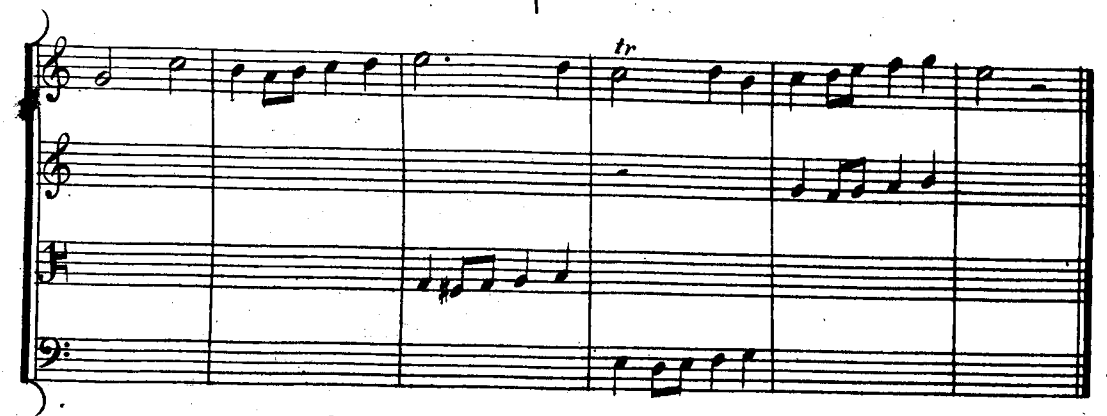
Cela étant trouvé, on accompagne le tout par l'harmonie à trois ou à quatre parties, en faisant précéder chaque imitation par une pause pour la rendre plus sensible, p. e.

Jst dieses gefunden, so begleitet man das Ganze durch die 3- oder 4-stimmige Harmonie, indem man jeder Jmitation eine Pause vorangehen lässt, um sie mehr hervortreten zu lassen; z. B.



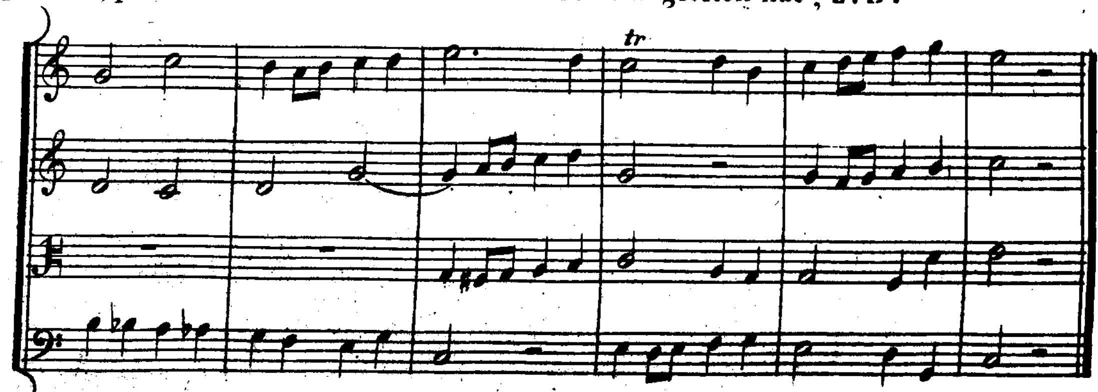
Ce travail ne se fait pas toujours avec la tête du motif: on peut aussi l'entreprendre avec une autre partie du même motif: ainsi dans l'exemple suivant les imitations se font seulement avec la seconde mesure:

Diese Durchführung macht man nicht immer mit dem Anfang des Motifs: man kann sie auch mit einem andern Theile dieses Motifs versuchen: so entstehen in dem folgenden Beispiele alle Jmitationen nur aus dem zweiten Takte:



Ce qu'on accompagnera par l'harmonie à trois ou à quatre parties; p.e:

Was man sodann durch die 3= oder 4=stimmige Harmonie zu begleiten hat; z.B:



On n'imite pas toujours par *mouvement semblable* seulement, mais aussi quelquefois par *mouvement contraire*. On se rappellera ici ce que nous avons dit page 769 concernant les chants par mouvement contraire. Les imitations, dans les dix exemples précédents, sont toutes par mouvement semblable. Voici des exemples sur l'imitation par mouvement contraire:

Man imitirt nicht im̃er nur in derselben *gleichen Bewegung*, sondern auch manchmal in der *Gegenbewegung*. Man wird sich hier dessen erinnern, was wir (Seite 769) über die Gesänge in der umgekehrten (oder Gegen=) Bewegung gesagt haben. Die Jmitationen in den 10 vorhergehenden Beispielen sind alle in der geraden oder gleichen Bewegung. Hier folgen Beispiele über die Jmitation in der umgekehrten:



Imitation par mouvement contraire à la quinte inférieure.
Jmitation in der Gegenbewegung auf der Unterquinte.

Cette imitation est interrompue dans la troisième mesure. Les trois dernières notes de la partie B sont ajoutées pour accompagner la partie A.

Diese Jmitation ist im dritten Takte unterbrochen. Die drei letzten Noten der Stimme B sind beigefügt, um die Stimme A zu begleiten.



Il est clair que les imitations par mouvement contraire peuvent se faire à un intervalle quelconque, pourvu que l'harmonie le permette.

Un chant s'imite en *augmentation* quand la partie imitante double les valeurs des notes; p.e.

Es ist klar, dass die Jmitationen in der Gegenbewegung in jedem beliebigen Jntervalle, welches die Harmonie erlaubt, gemacht werden können.

Ein Gesang wird *in der Verlängerung (Augmentation)* imitirt, wenn die imitirende Stimme den Werth ihrer Noten verdoppelt; z.B.



Un chant s'imite en *diminution*, quand la partie imitante diminue les valeurs des notes; cette diminution est ordinairement de moitié, p.e:

Ein Gesang wird in der *Verkürzung (Diminution)* imitirt, wenn die nachahmende Stimme den Werth ihrer Noten vermindert; diese Verminderung geschieht gemeiniglich um die Hälfte des Notenwerths, z.B:



On imite un chant en augmentation lorsqu'il est composé de notes de courtes valeurs, ou lorsque le mouvement de la mesure en est accéléré. On imite un chant en diminution quand les valeurs de notes sont un peu longues, ou quand le mouvement de la mesure n'est pas vif. En général on fait peu d'usage des imitation par mouvement contraire, encore moins de celles par *augmentation* et presque pas de celles en *diminution*.

Voici les différentes conditions auxquelles sont sousmises les imitations considerées sous le rapport de l'harmonie: nous indiquerons la partie imitée par la lettre A, et la partie imitante par la lettre B:

Man imitirt einen Gesang in der Verlängerung, wenn er aus Noten von kurzem Werthe besteht, und wenn das Tempo lebhaft ist. Man imitirt einen Gesang in der Verkürzung, wenn die Noten von etwas längerem Werthe sind, und wenn das Tempo langsam geht. Überhaupt macht man von den Jmitationen in der Gegenbewegung wenig Gebrauch, noch weniger von jenen in der *Augmentation* und fast gar nicht von jenen in der *Diminution*.

Hier folgen die verschiedenen Bedingungen, welchen die Jmitationen in harmonischer Rücksicht unterworfen sind: wir werden die imitirte Stimme (das Motif) durch den Buchstaben A, und die imitirende (nachahmende) durch den Buchstaben B bezeichnen:

1° Telle imitation ne peut avoir lieu qu'à condition que le B soit plus haut que l'A, parce que dans le cas contraire il en resulterait des quintes défendues entre ces deux parties.

2° Telle autre imitation ne peut se faire au contraire qu'en mettant le B au dessous de l'A par la raison ci-dessus.

3° Dans une troisième imitation on peut indifféremment placer le B au dessus ou au dessous de l'A: dans ce cas l'imitation est renversable.

4° Il arrive très fréquemment qu'il faut ajouter une basse d'accompagnement à une imitation, sans laquelle basse, beaucoup d'imitations ne pourraient avoir lieu. Aussi est-il nécéssaire que le compositeur se représente cette basse en cherchant des imitations, qu'il ne trouverait où ne découvrirait pas sans ce moyen. C'est par cette raison que l'harmonie à deux parties n'est pas à beaucoup près aussi riche en imitations que l'harmonie à trois, et surtout celle à quatre parties.

Les imitations les plus utiles, les plus saillantes et les plus interessantes sont celles que l'on entreprend sur des chants (ou motifs) que l'on a précédemment entendus. Un harmoniste habile n'est jamais embarrassé pour trouver des imitations sur un chant quelconque: car s'il n'en existe pas à l'octave il en trouvera à la seconde, où à la tierce, ou à la quarte et ainsi de suite: s'il n'en trouve pas par mouvement semblable, il en cherchera par mouvement contraire; s'il ne peut pas employer les mêmes valeurs de notes il fera des imitations en augmentation ou en diminution.

Les imitations offrent un puissant moyen de développer ses propres idées: de tout temps les compositeurs célèbres en ont fait un grand usage.

Il existe une autre manière plus facile de faire et d'employer les imitations; la voici:

On choisit un trait de chant, ou une parcelle de motif, entendu précédemment, que l'on promène dans deux, trois, ou quatre parties. Ces imitations sont *simples* quand on n'imite qu'un seul trait de chant; elles sont *doubles* quand on imite en même temps deux traits de chant différents. Dans cette sorte d'imitation l'on peut aussi employer de temps en temps le mouvement contraire, *l'augmentation* et la *diminution*.—

1tens. Manche Jmitation kann nur unter der Bedingung statt finden, dass B höher sey als A, weil im entgegengesetzten Falle daraus verbothene Quinten in diesen beiden Stimmen hervorgehen würden.

2tens. Manche andere Jmitation dagegen kann, aus derselben Ursache, nur dergestalt hervorgebracht werden, dass B tiefer als A stehe.

3tens. Jn einer dritten Jmitation kann man beliebig B höher oder tiefer setzen als A. Jn diesem Falle ist die Jmitation umkehrbar.

4tens. Sehr häufig geschieht es, dass man einer Jmitation einen begleitenden Bass beifügen muss, ohne welchen viele Jmitationen gar nicht statt haben könnten. Auch ist es nothwendig, dass der Compositeur, schon beim Aufsuchen der Jmitationen, sich diesen Bass bereits dazu denke, da er sie ohne dieses Mittel nicht immer finden und entdecken könnte. Aus diesem Grunde ist auch die zweistimmige Harmonie bei weitem nicht so reich an Jmitationen, als jene von drei, und besonders von vier Stimmen.

Die nützlichsten, geistreichsten, und interessantesten Jmitationen sind jene, welche man auf solche Gesänge (oder Motive) findet, welche man schon so eben gehört hat. Ein gewandter Harmonist wird nie verlegen seyn, um auf jeden Gesang Jmitationen zu finden: denn gibt es deren nicht in der Octave, so findet er deren in der Secunde, in der Terz, oder in der Quart, und so fort: findet er deren nicht in der geraden Bewegung, so sucht er sie in der widrigen; kann er nicht denselben Notenwerth anwenden, so stehen ihm die Jmitationen in der Verlängerung oder Verkürzung zu Gebothe.

Die Jmitationen liefern ein mächtiges Hilfsmittel um seine eigenen Jdeen zu entwickeln: zu allen Zeiten haben die berühmten Tonsetzer davon einen grossen Gebrauch gemacht.

Es gibt noch eine andere, leichtere Art, Jmitationen zu erfinden und anzuwenden, nähmlich:

Man wählt eine Gesangsphrase, oder einen Theil des Motifs, welches man früher zu Gehör brachte, und führt es durch 2, 3, oder 4 Stimmen durch. Diese Jmitationen sind *einfach*, wenn man nur einen Gesangsumriss imitirt; sie sind *doppelt*, wenn man zu gleicher Zeit zwei verschiedene Umrisse der Jmitation unterwirft. Jn dieser Gattung von Jmitationen kann man auch bisweilen die Gegenbewegung, die *Augmentation* und die *Diminution* anwenden. —

Voici des exemples:

Hier Beispiele:

Imitation simple entre les quatre parties avec le trait:
Einfache Jmitation zwischen den 4 Stimen mit dem Umriss:





Jmitation simple entre le dessus et la basse.
Einfache Jmitation zwischen der Oberstimme und dem Basse.





Cette sorte dimitation s'employe souvent avec effet dans les orchestres pour accompagner la voix.

Diese Art Jmitation wird oft mit Wirkung in den Orchestern als Begleitung der Gesangstimen angewendet.

Imitation double par mouvement direct et par mouvement contraire et en diminution.

Doppelte Jmitation in gerader, und in widriger Bewegung und in der Verkürzung.



Cette dernière manière d'employer les imitations est trop compliquée et ne peut pas être appréciée par les auditeurs; c'est donc plutôt un exemple de curiosité que d'utilité: cependant, quand l'harmonie marche naturellement, elle peut donner de l'intérêt même à ce travail.

On trouve souvent des exemples dans le genre du précédent, en analysant la musique faite avant le 18me siècle.

Souvent on n'imite que le mouvement d'une phrase, ce qu'on peut appeler imitation de mouvement, p.e:

Diese letzte Art die Jmitationen anzuwenden, ist zu verwickelt, und kann von den Zuhörern nicht gewürdigt werden; es ist demnach mehr ein Beispiel der Sonderbarkeit als des Nutzens: wenn indessen die Harmonie natürlich fortschreitet, so kann sie selbst dieser Arbeit Jnteresse verschaffen.

Man findet oft Beispiele in dieser eben dargestellten Gattung, wenn man die, vor dem 18ten Jahrhundert componirte Musik zergliedert.

Oft imitirt man nur die Bewegung (Figur) einer Phrase, was man die Jmitation der Bewegung nennen kann; z.B:



Dans cet exemple ce sont les valeurs suivantes qui se reproduisent sans cesse entre les deux parties n'importe les notes. Cela peut aussi avoir lieu entre trois ou quatre parties. Cette manière s'employe souvent avec succès pour accompagner la voix.

Jn diesem Beispiele ist's nur der Notenwerth der folgenden Figur welcher sich unaufhörlich in beiden Stimmen, ohne Rücksicht auf die Noten, wiederhohlt. Dieses kann auch zwischen 3 oder 4 Stimmen statt finden. Diese Art wird oft mit Erfolg als Begleitung einer Gesangstimme angewendet.

Il y a tant de variété et tant de modifications dans l'emploi des imitations, qu'il est presque impossible de les indiquer toutes; chacun en peut faire selon sa fantaisie, ses moyens et son goût. Il suffit d'avoir une idée claire de ce qu'on appelle *imitations* pour en faire usage: et, quand on en a l'habitude, elles se présentent le plus souvent d'elles mêmes à l'imagination du compositeur, sur-tout quand il est habile harmoniste.

Pour terminer cet article nous donnerons ici encore quelques exemples sur les progressions par imitation.

Une progression est,

Ou 1º simplement mélodique,

Ou 2º simplement harmonique,

Ou 3º mélodique et harmonique à la fois,

Ou 4º elle se fait par imitation simple,

Ou 5º elle peut se faire par imitation double.

Chacune des ces progressions peut se faire soit en *montant* soit en *descendant*, c'est à dire qu'elle peut être ascendante ou descendante.

Quant à la définition de la progression, voir notre cours d'harmonie, où l'on trouvera en même temps une quantité d'exemples sur les trois premiers numeros.

Pour mieux saisir la manière de créer des progressions par imitation, nous donnerons ici un exemple sur chacun de ces trois numeros.

Es gibt im Gebrauche der Jmitationen so viel Abwechslung und so viele Verschiedenheiten, dass es fast unmöglich ist, alle anzuzeigen; jeder kann deren nach seiner Fantasie, seinem Talente und seinem Geschmack erfinden. Es reicht hin, von dem, was man *Jmitationen* nennt, eine klare Jdee zu haben, um davon Gebrauch zu machen: und wenn man darin Gewandheit erlangt, so stellen sie sich oft von selber der Einbildungskraft des Tonsetzers dar, besonders weñ er ein geübter Harmonist ist.

Um diesen Abschnitt zu beschliessen, geben wir hier noch einige Beispiele über die imitirenden Forschreitungen.

Eine Fortschreitung ist,

1tens entweder melodisch,

2tens oder harmonisch,

3tens oder melodisch und harmonisch zugleich,

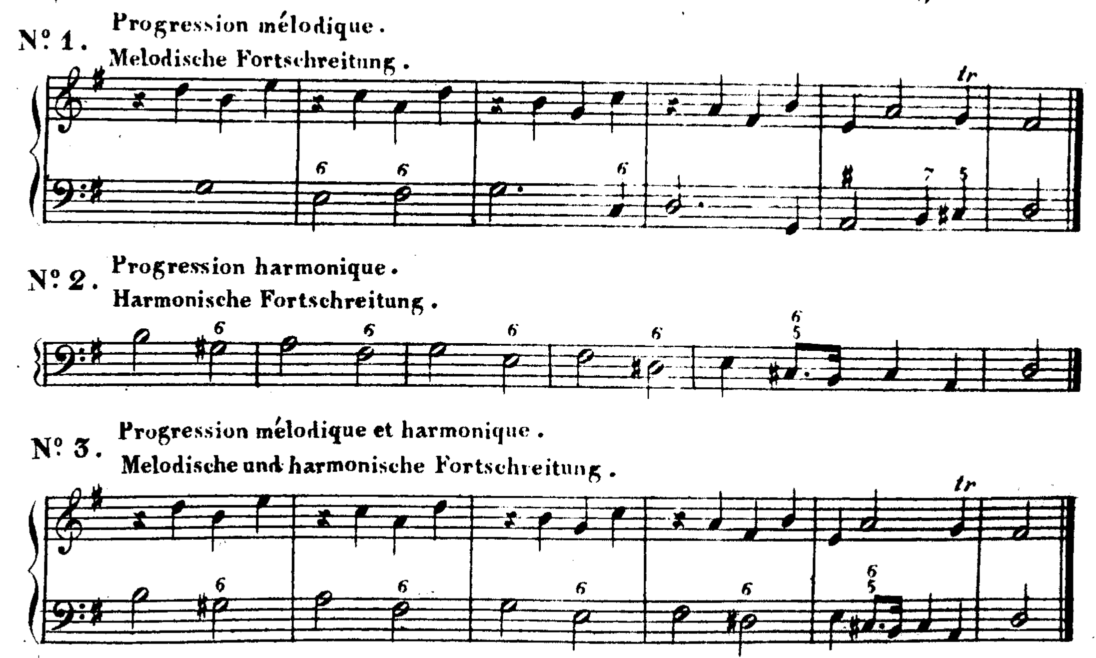
4tens oder sie wird nur durch einfache Jmitation hervorgebracht.

5tens oder man macht sie mittelst doppelter Jmitation.

Jede dieser Fortschreitungen kann entweder *aufwärts* oder *abwärts* gehend, das heisst, entweder vom Bass zum Violin, oder vom Violin zum Bass gemacht werden.

Was die nähere Auseinandersetzung der Fortschreitungen betrifft, so sehe man hierüber unsere Generalbasslehre, wo man auch eine Anzahl Beispiele über die drei ersten Nummern findet.

Um die Art, fortschreitende Jmitationen zu erfinden, besser zu fassen, werden wir hier ein Beispiel über jede dieser drei ersten Nummern geben.



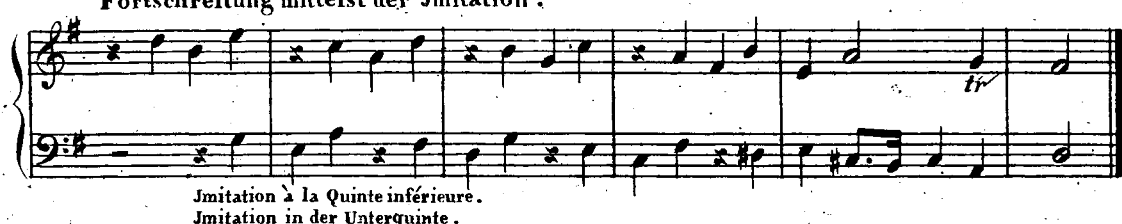
Un progression par imitation est en même temps mélodique et harmonique. Une grande partie des

Eine Fortschreitung mittelst Jmitationen ist zugleich melodisch und harmonisch. Ein grosser Theil melodischer

progressions mélodiques peut se changer en progression par imitation. Ainsi l'exemple N° 1 donne la progression suivante :

Fortschreitungen kann in imitirende verwandelt werden. So gibt das Beispiel N° 1 folgende Fortschreitung :

N° 4. Progression par imitation.
Fortschreitung mittelst der Jmitation.

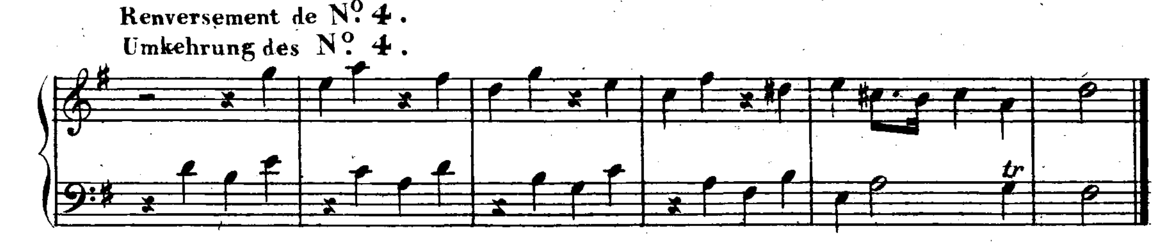


Jmitation à la Quinte inférieure.
Jmitation in der Unterquinte.

Une progression par imitation est souvent en même temps renversable, soit à l'octave, soit à la dixième, soit à la douzième ; le N° 4 est en contrepoint double à l'octave, p. e :

Eine imitirende Fortschreitung ist auch oft zugleich umkehrbar, sey es in der Octave, oder in der Decime, oder in der Duodecime. Die Nummer 4 ist im doppelten Octaven=Contrapunkt ; z. B :

Renversement de N° 4.
Umkehrung des N° 4.



Quand une progression est en même temps renversable, on peut donc l'envisager comme le modèle d'un contrepoint et en tirer le même parti, c'est à dire la renverser et la promener dans différents tons en y ajoutant une ou deux parties d'accompagnement.

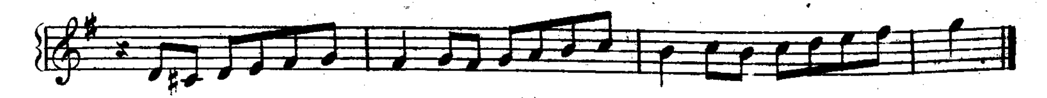
Wenn eine Fortschreitung zugleich umkehrbar ist, so kañ man sie zugleich als das Muster eines Contrapunkts ansehen und daraus dieselben Vortheile ziehen, das heisst, sie umkehren und in verschiedenen Tonarten durchführen, indem man ihr eine oder zwei Begleitungsstimen beifügt.

Un trait de chant ou une parcelle de motif peuvent toujours servir à la création d'une progression mélodique, et par conséquent à celle d'une progression par imitation, car en supposant qu'une progression mélodique ne puisse pas devenir en même temps progression par imitation, on n'a qu'à changer l'ordre de la progression mélodique pour trouver l'imitation, ce qui est toujours possible.

Ein Gesangszug, oder ein Theil eines Motifs können stets zur Hervorbringung einer melodischen, und folglich auch einer imitirten Fortschreitung dienen, deñ gesetzt, dass eine melodische Fortschreitung nicht zugleich sich zu einer imitirenden eignete, so hat man nur die Ordnung der melodischen Fortschreitung zu verändern, um die Jmitation zu finden, was stets möglich ist.

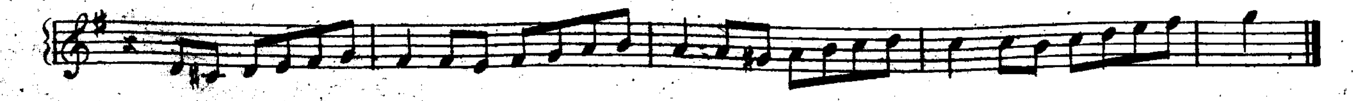
Par exemple, la progression suivante se prêtera difficilement à une imitation, en cherchant cette imitation sur le quatrième temps d'où elle devrait partir :

So, z:B : wird sich folgende Fortschreitung schwer zu einer Jmitation eignen, wenn man diese Jmitation von dem vierten Taktheil, (wo sie beginnen soll,) suchen wollte :



Mais en changeant cette progression en celle qui suit, on en obtiendra deux par imitation :

Aber indem man diese Fortschreitung in die folgende umändert, so erhält man zwei, die sich imitiren :



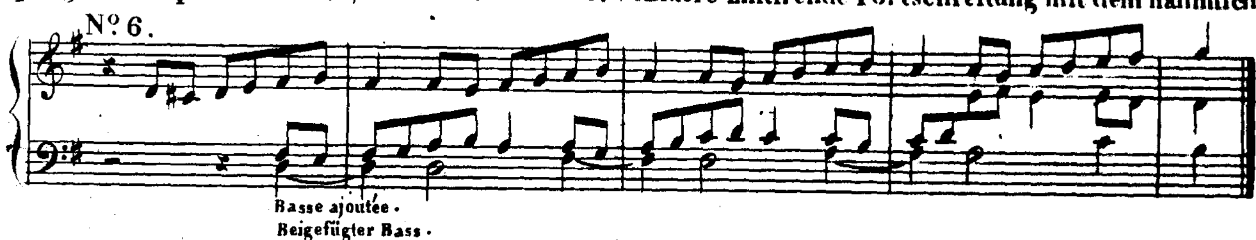
Progression par imitation, où la partie intermédiaire est ajoutée :

Jmitirende Fortschreitung mit einer beigefügten Mittelstimme :



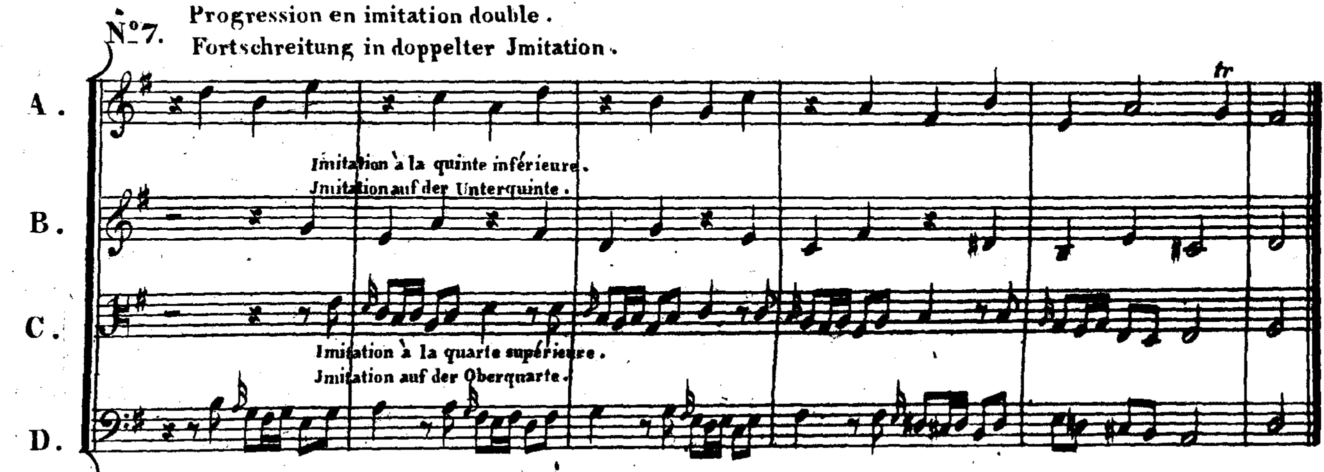
Autre progression par imitation, avec le même chant :

Andere imitirende Fortschreitung mit dem nähmlichen Gesang:



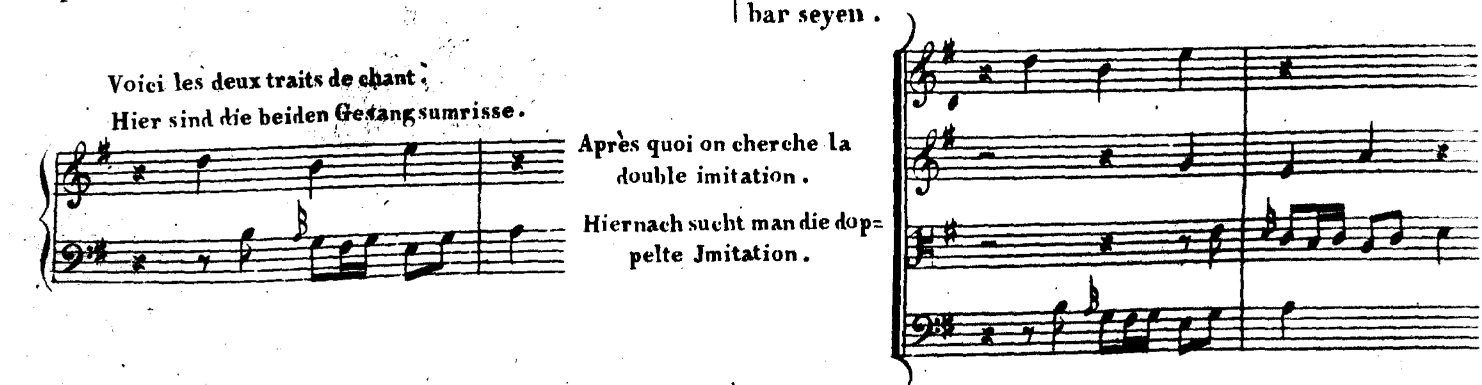
Pour faire une progression en imitation double, il faut imiter *deux traits de chant* à la fois. Ces progressions sont plus difficiles à trouver que les précédentes. En voici un exemple :

Um eine Fortschreitung mit doppelter Jmitation hervorzubringen, muss man *zwei Gesangsphrasen* zugleich imitiren. Diese Fortschreitungen sind schwerer zu finden, als die Vorhergehenden. Hier ein Beispiel darüber :



C'est une quadruple progression, parce qu'elle exige quatre parties dont chacune fait une progression mélodique. Pour la créer il faut d'abord inventer les deux traits de chant à imiter, qui doivent se marier comme les deux sujets dans le contrepoint; mais il n'est pas nécessaire que les parties soient renversables :

Dieses ist eine vierfache Fortschreitung, weil sie vier Stimmen erfordert, wovon jede eine melodische Fortschreitung bildet. Um eine solche zu bilden, muss man vor allem zwei Gesangsumrisse erfinden, die sich wie zwei contrapunktische Subjecte mit einander verbinden können müssen; doch ist es nicht nothwendig, dass die Stimmen umkehrbar seyen.



Cela étant réglé, on cherche à établir la progression entre les deux parties entrantes, et ainsi de suite. Nous aurons souvent l'occasion de revenir sur les imitations en traitant de la fugue.

Jst dieses geordnet, so sucht man die Fortschreitung zwischen den beiden eintretenden Stimmen festzustellen, und so fort. Jn der Abhandlung von der Fuge werden wir oft Gelegenheit haben, auf die Jmitationen zurückzukommen.

II.

DES CANONS.

Une imitation *stricte* et non *interrompue* s'appelle en général *CANON*. On nomme particulièrement *CANON* un morceau de musique dans lequel on imite une partie depuis le commencement jusqu'à la fin, n'importe l'intervalle par lequel on imite, et le nombre des parties imitantes. C'est de cette sorte de productions que nous traiterons dans cet article.

Quand l'imitation se fait à l'unisson, le canon est à l'unisson; quand l'imitation est à la seconde supérieure ou inférieure, le canon est à la seconde, et ainsi de suite. Quand l'imitation est par mouvement contraire, le canon s'appelle *canon par mouvement contraire*.

Les canons sont à deux, à trois, où à quatre parties. On appelle *canon double* lorsqu'on *imite en même temps deux chants différents*, ce qui suppose 4 parties au moins.

Selon le genre d'imitation, le canon peut être aussi *en augmentation*, ou *en diminution*, ou *par mouvement retrograde*.

Le canon est *perpétuel* quand on ne peut le finir nulle part convenablement, et qu'il faut par conséquent le recommencer sans cesse.

On appelle *canon fermé* (ou clos) celui qui est écrit sur une seule portée; il est *ouvert* quand il est en partition.

Le canon est *énigmatique*, quand il faut chercher ou deviner sa solution; il est *circulaire* quand il parcourt les douze tons majeurs, ou les douze tons mineurs. Il est enfin *polymorphus* quand il offre plus d'une seule solution.

Nous diviserons tous ces canons 1° en canons de société, et 2° en canons scientifiques.

1° DES CANONS DE SOCIÉTÉ.

Il existe un grand nombre de canons destinés à être chantés dans des sociétés ou dans des réunions musicales: c'est par cette raison que nous les intitulons *canons de société*. Ils se distinguent des canons scientifiques 1° par les paroles sur lesquelles on les chante, 2° par la couleur qu'on leur donne, 3° par le chant que l'on imité, 4° par les occasions où on les exécute, 5° par la manière de les accompagner et 6° par la manière particulière de les créer.

II.

VON DEN CANONS.

Eine *genaue* und *ununterbrochene* Jmitation heisst im allgemeinen ein *CANON*. Ein Tonstück, in welchem eine Stimme vom Anfang bis zum Ende genau die andere imitirt (und zwar ohne Rücksicht auf das Jntervall, in welchem man imitirt, noch auf die Zahl der imitirenden Stimmen,) — nennt man vorzugsweise einen *CANON*. Von dieser Gattung der Tonsetzkunst werden wir in diesem Abschnitte handeln.

Wenn die Jmitation im Unison vor sich geht, so ist der Canon im Unison; ist die Jmitation in der Ober- oder Unter-Secunde, so ist auch der Canon in der Secunde, u.s.f. Jst die Jmitation in der Gegenbewegung, so nennt man den Canon: einen *Canon in der Gegenbewegung*.

Die Canons sind 2-, 3- und 4-stimmig. Man nennt *doppelten Canon*, wenn man zu *gleicher Zeit zwei verschiedene Subjecte* imitirt; was wenigstens vier Stimmen voraussetzt.

Je nach der Gattung der Jmitation kann auch der Canon *in der Verlängerung*, oder *in der Verkürzung*, oder *in rückgängiger Bewegung*, (*im Krebsgang*) statt haben.

Der Canon ist ein *immerwährender*, wenn man nirgends schicklicherweise enden kann, und daher immer von Neuem anfangen muss.

Man nennt einen *geschlossenen Canon* denjenigen, welcher nur auf einer Zeile geschrieben ist; er ist *offen*, wenn er in Partitur gesetzt ist.

Räthsel-Canon ist jener, dessen Auflösung man suchen oder errathen muss; er ist *zirkelförmig*, wenn er alle zwölf *Dur*- oder alle zwölf *Moll*-Tonarten durchläuft. Endlich ist er *polymorphisch* (*mehrdeutig*,) wenn er mehr als eine Auflösung darbiethet.

Wir werden alle diese Canons eintheilen 1tens in gesellschaftliche Canons, 2tens in künstliche Canons.

1tens VON DEN GESELLSCHAFTLICHEN CANONS.

Es gibt eine grosse Menge Canons, welche dazu bestimmt sind, in musikalischen Gesellschaften oder Vereinen gesungen zu werden: aus diesem Grunde nennen wir sie die *gesellschaftlichen Canons*. Sie unterscheiden sich von den künstlichen: 1tens durch die Worte, zu welchen man sie singt; 2tens durch den Charakter, (die Färbung) welche man ihnen gibt; 3tens durch die Melodie, welche man imitirt; 4tens durch die Gelegenheiten und Veranlassungen, bei welchen man sie ausführt; 5tens durch die Art, wie man sie begleitet; 6tens endlich durch die besondere Art ihrer Erfindung.

Les canons de société sont toujours à l'octave ou à l'unisson. Le chant que l'on y imite est souvent un chant connu, où du moins inventé d'avance. Voici la manière de faire un canon de société.

Après avoir choisi un chant (le plus court de 2 mesures et le plus long de vingt mesures à peu près) on l'accompagne par deux ou par trois autres parties, selon que le canon doit être à trois ou à quatre voix, en observant la regle suivante :

1° Quand le canon est pour des *voix égales*, pour trois ou quatre Sopranos, ou pour trois ou quatre Tenors, l'harmonie, dans ce cas, n'éprouvant pas de renversement, n'éxige pas d'etre en contrepoint.

2° Quand le canon est pour des *voix inégales*, par exemple pour deux Sopranos et un Tenor, ou pour un Soprano, Tenor et Basse, ou pour trois Sopranos et un Tenor, ou pour deux Sopranos, Tenor et Basse &... l'harmonie dans ce cas éprouvant forcément des renversement, doit être conçue en contrepoint triple pour un canon à trois parties, et en contrepoint quadruple pour un canon à quatre parties.

Voici l'harmonie à trois parties, sur l'air *Charmante Gabrielle*, pour trois voix égales ; elle doit servir à un canon à l'unisson pour trois Sopranos ou pour trois Tenors :

Die Gesellschafts = Canons sind stets in der Octave oder im Unison. Der Gesang, den man da imitirt, ist oft irgend ein bekannter, oder wenigstens ein schon früher erfundener Gesang. Hier die Art einen Gesellschaftscanon zu machen.

Nachdem man einen Gesang gewählt hat, (der wenigstens 2 Takte, und höchstens beiläufig 20 Takte haben darf,) so accompagnirt man ihn durch zwei oder drei andere Stimmen, je nachem der Canon 3 = oder 4 = stimmig seyn soll, mit Beobachtung folgender Regeln :

1tens Wenn der Canon für *gleiche Stimmen* geschrieben wird, (z. B : für 3 oder 4 Soprane, oder für 3 oder 4 Tenore) so braucht die Harmonie, die in diesem Falle keine Umkehrung zu erleiden hat, nicht im Contrapunkte zu seyn.

2tens Wenn der Canon für *ungleiche Stimmen* bestimmt ist, (z. B : für 2 Soprane und 1 Tenor, oder für 1 Sopran, Tenor und Bass, oder für 3 Soprane und 1 Tenor, oder für 2 Soprane, Tenor und Bass &...) und daher die Harmonie zu Umkehrungen genöthigt wird, so muss der 3 = stimmige Canon im dreifachen Contrapunkte, und der 4 = stimmige im vierfachen Contrapunkte gesetzt seyn.

Hier folgt eine dreistimmige Harmonie auf das Lied *Charmante Gabrielle*, für drei gleiche Stimmen ; sie soll dazu dienen einen Canon im Unison für 3 Soprane, (oder für 3 Tenore) zu bilden :



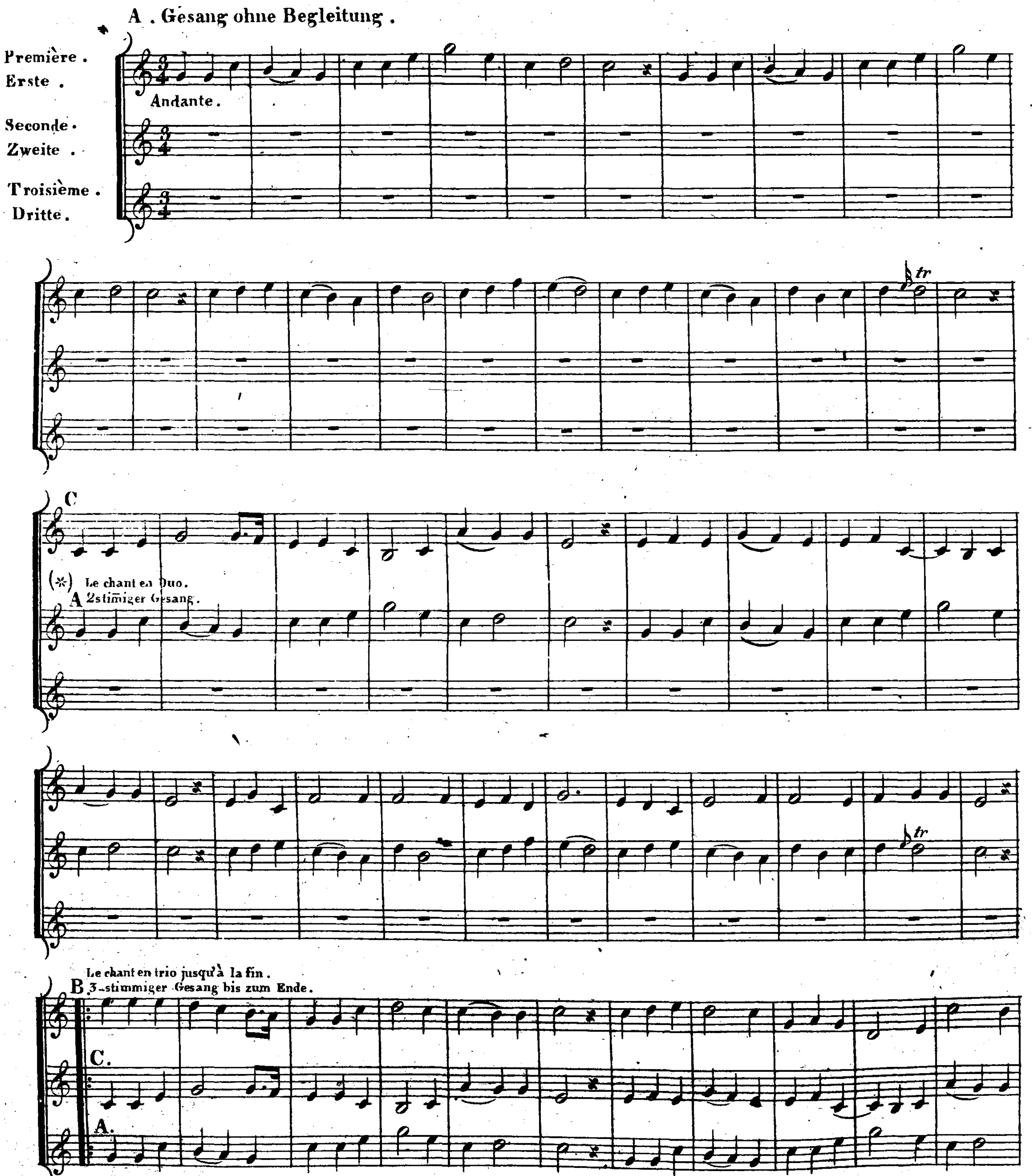


Pour faire de cette harmonie un Canon, on disposera les trois parties de la manière suivante :

Um aus dieser Harmonie einen Canon zu machen, hat man die drei Stimmen folgendermassen zu vertheilen :

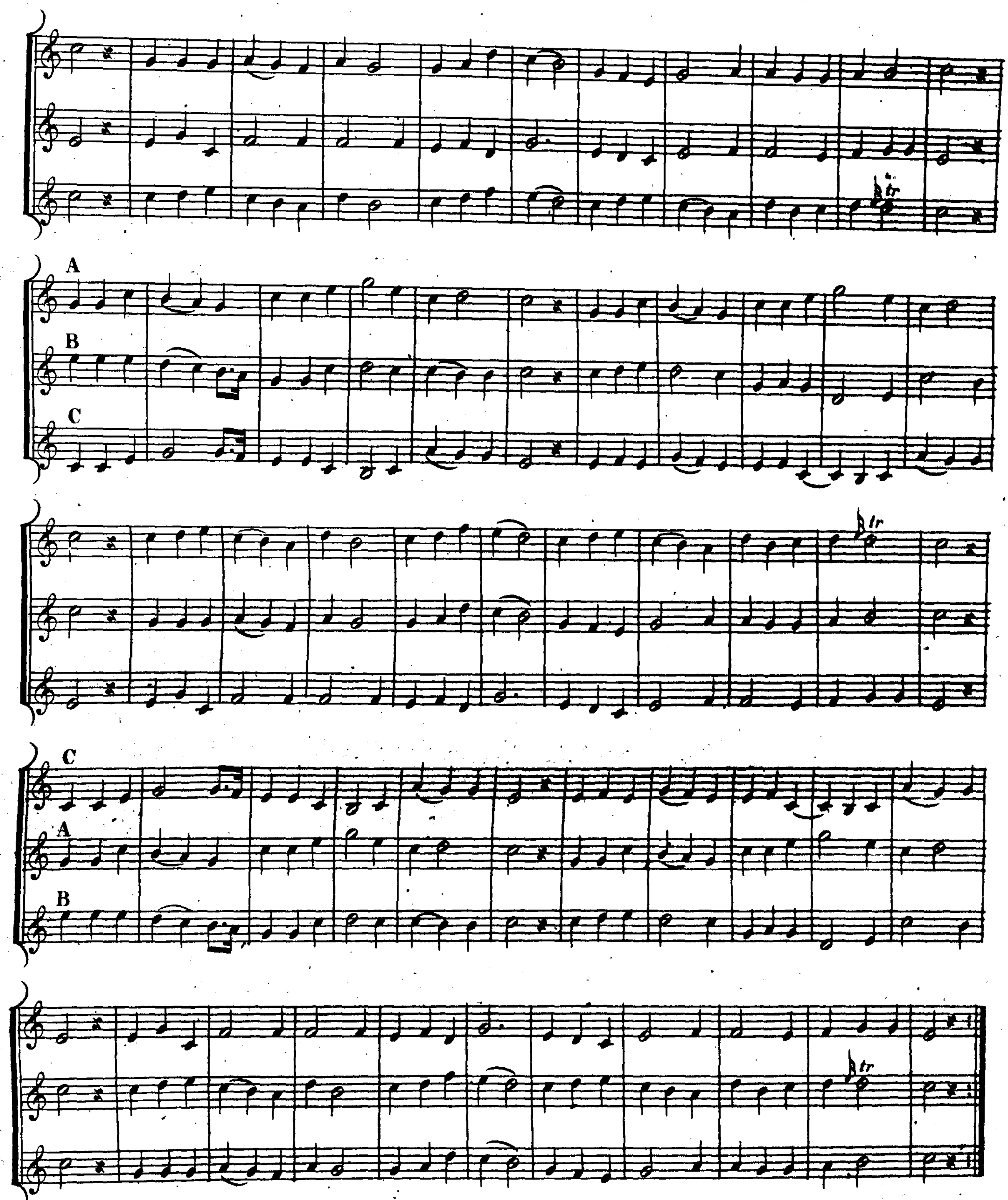
A. Le chant sans accompagnement.

A. Gesang ohne Begleitung.



(*) Le chant en duo. On choisit pour l'accompagner la partie C, du trio précédent, parce que cette partie fait bonne harmonie à deux avec le chant, c'est à quoi il faut faire attention.

(*) Der zweistimmige Gesang. Man wählt, um ihn zu begleiten, die Stimme C des vorhergehenden Trio, weil diese Stimme eine gute zweistimmige Harmonie mit dem Gesang bildet, worauf man wohl zu achten hat.



On voit par cet arrangement que les trois parties *s'imitent exactement*, et forment par conséquent un canon.

D'après cet exemple il est facile de concevoir qu'une harmonie à trois parties peut fournir un canon à l'unisson à trois, et qu'une harmonie à quatre parties en donnera un à quatre.

Man sieht aus dieser Zusammenstellung, dass die drei Stimmen *einander ganz genau* imitiren, und dergestalt einen Canon bilden.

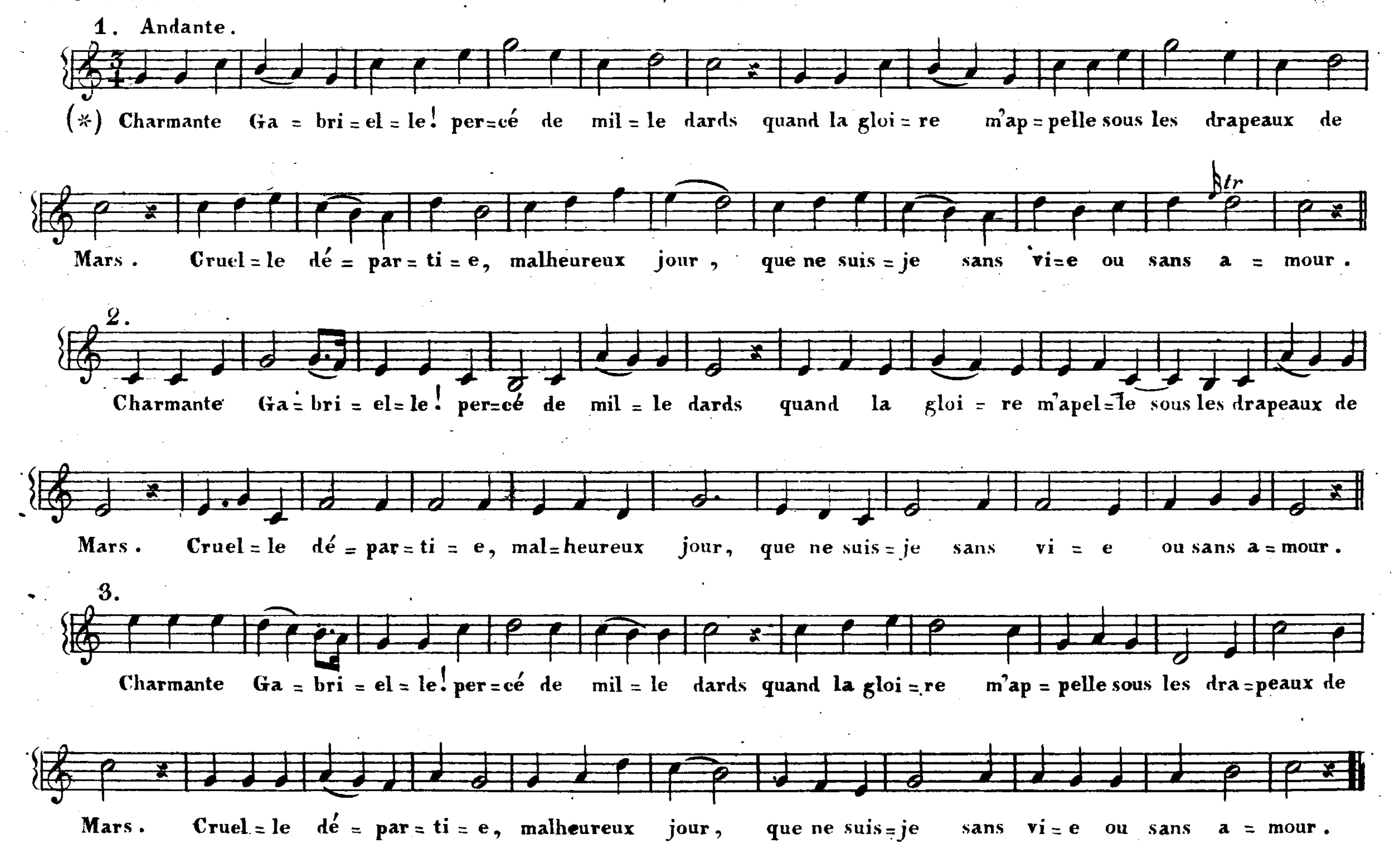
Diesem Beispiel zufolge, ist es leicht zu fassen, dass eine dreistimmige Harmonie einen Canon im Unison zu 3 Stimmen, und eine vierstimmige Harmonie einen Canon zu 4 Stimmen liefern kann.

Le canon précédent est *ouvert*, c'est-à-dire presenté en *partition :* mais on peut le fermer ou clòre, c'est-à-dire le présenter sur une *seule portée*. Comme chaque partie exécute exactement la même chose, l'une d'elles peut donc représenter les deux autres. Il s'agit seulement d'indiquer par un signe l'endroit ou chaque partie doit entrer, ce qui se fait de la manière suivante :

Canon clos à trois voix égales, sur l'air *Charmante Gabrielle*.

Der vorhergehende Canon ist *offen*, das heisst : *in der Partitur* völlig ausgeschrieben ; aber man kann ihn *schliessen*, (in der Schreibart abkürzen,) indem man ihn nur *auf einer Zeile* darstellt. Da jede Stimme genau dasselbe auszuführen hat, so kann eine darunter alle beiden andern darstellen. Es bedarf dann nur durch ein Zeichen angedeutet zu werden, an welchem Orte jede Stimme einzufallen hat, was auf folgende Art zu bewerkstelligen ist :

Geschlossener Canon für drei gleiche Stimmen auf das Lied : *Charmante Gabrielle :*



On chante ces canons le plus souvent sans accompagnement instrumental : mais pour soutenir les voix on peut y ajouter un accompagnement de piano, dont la basse est la même que celle de l'harmonie du canon, ou bien lui donner une basse nouvelle : cet accompagnement se répete aussi souvent que le chant principal du canon. Voici un exemple de cet accompagnement dont la basse est différente de celle que le chant fait :

Meistens werden diese Canons ohne alle Begleitung gesungen : aber zur Unterstützung der Stimmen kann man denselben eine Pianofortebegleitung beifügen, deren Bass derselbe wie jener des Canons bleibt ; oder man kann da dem Canon auch einen neuen Bass geben : diese Begleitung wird so oft wiederhohlt, als der Hauptgesang des Canons ; (hier folglich dreimal.) Hier ein Beispiel dieses Accompagnements, welches einen, von dem Gesangstrio verschiedenen Bass bildet :

(*) Quelque vicieuse que soit la prosodie de cet air, nous l'avons conservée intacte par respect pour l'ancienne tradition.

(*) Obwohl die französische Prosodie dieses Liedes fehlerhaft ist, so haben wir sie, in Rücksicht auf ihr Alterthum, unverändert gelassen.

Piano pour accompagner le canon précédent.

Pianoforte um den vorhergehenden Canon zu begleiten.



On a fait plusieurs fois usage (et avec succès) des canons de société dans la musique dramatique. Dans ce cas on les accompagne par l'orchestre, en variant cet accompagnement autant de fois que l'on est obligé d'en répéter le chant principal.

Man hat mehrmal (und mit Erfolg) von diesen Gesellschafts-Canons in der Theatermusik Gebrauch gemacht. In diesem Falle begleitet man sie mit dem Orchester, indem man diese Begleitung jedesmal varirt, so oft man genöthigt ist, den Hauptgesang zu wiederhohlen.

---

70. Anmerkung des Übersetzers. Als ein vortreffliches Muster dieser Gattung studiere man den Canon in *Beethovens Fidelio*. Die Canons, welche jetzt häufig in den neueren italienischen Opern (von Rossini und Andern) vorkommen, und die oft von vieler Wirkung sind, gehören meistens zu derselben, jedoch leichter gehaltenen Gattung, und werden nach denselben Grundsätzen gebildet. Es sind im Grunde nur Variationen auf den sich immer gleichbleibenden Hauptgesang, und nur dem Anziehenden in der Melodie, und den oft glänzenden, für die Menschenstimmen wohlberechneten Figuren in den fortsetzenden Stimmen, verdanken sie den, für Tonsetzer und Sänger gleich dankbaren Effekt.

Nous avons observé plus haut que l'harmonie d'un canon de société à voix inégales doit être en contrepoint. Voici l'harmonie en contrepoint triple pour un canon à trois voix inégales: ces trois voix peuvent être deux Sopranos et un Tenor, ou un Soprano et deux Tenors.

Wir haben früher bemerkt, dass die Harmonie eines gesellschaftlichen Canons für ungleiche Stimmen im Contrapunkt gesetzt seyn müsse. Hier folgt die Harmonie im dreifachen Contrapunkt eines Canons für 3 ungleiche Stimmen: diese 3 Stimmen können 2 Soprane und 1 Tenor, oder 1 Sopran und 2 Tenore seyn.





Nº 2.
Canon ouvert, fait avec l'harmonie précédente.
Offener Canon, aus der vorhergehenden Harmonie gebildet.
ρ = 76. M.M.
Même canon ecrit sur une seule portée.
Derselbe Canon, auf einer einzigen Zeile geschrieben.
Nº 3.
1er Soprano.
1ter Sopran.
2me Soprano.
2ter Sopran.
Tenor.

Tout canon à voix *inégales*, dont l'harmonie est en contrepoint, peut s'exécuter en même temps par des voix *égales* sans nuire à l'harmonie; mais le contraire n'est pas possible sans rendre l'harmonie defectueuse.

Les canons de société à voix inégales présentent des difficultés sous le rapport de l'étendue des voix, sous le rapport des paroles et sous le rapport de l'harmonie.

1º Sous le rapport de l'étendue des voix.

Les parties doivent être conçues de manière à ce que chaque voix puisse les executer toutes, sans sortir de son diapason naturel. Ainsi par exemple dans un canon pour Soprano, Contre-Alto et Basse-Taille, le Soprano doit pouvoir rendre naturellement non seulement sa partie, mais encore celle du Contre-Alto et de la Basse-Taille; ces deux dernières parties, chacune à leur tour, sont soumises à la même régle. On conçoit facilement qu'il faut beaucoup d'adresse pour réaliser cette proposition, surtout en donnant du charme et de l'intéret au canon.

2º Sous le rapport des paroles.

Les paroles pour un canon de société doivent être renfermées dans un couple de vers courts. C'est sur ces paroles que le compositeur cherche le chant principal de son canon: cela se fait à peu près comme le début d'un air, et n'éprouve pas plus de difficulté. Mais l'accompagnement vocal du chant peut exiger plus ou moins de paroles: dans le premier cas il faut en répéter une partie, et dans l'autre il faut en couper une partie. Ce qui cause souvent de l'embarras dont il faut savoir se tirer adroitement.

3º Sous le rapport de l'harmonie.

L'harmonie étant en contrepoint, peut devenir trop sévère pour des productions aussi légères que des canons de société, et trop pauvre à cause de la suppression continuelle de la quinte parfaite, ce qui fait que tous les accords y sont incomplets. Ajoutez à cela que le canon finit presque toujours avec une formule de cadence qui ne donne pas un repos assez satisfaisant, à moins que l'on ne finisse par une *Coda* qui n'est pas en contrepoint.

Pour remédier à ces inconveniens harmoniques, on a imaginé un mauvais expédient, qui consiste en un accompagnement instrumental, ajouté au canon vocal. On a cru que la basse de cet accompagnement corrigeait les défauts que les renversements de voix occasionnent

Jeder, für *ungleiche* Stimmen geschriebene Canon kann, wenn seine Harmonie contrapunktisch gesetzt ist, auch zugleich von *gleichen* Stimmen ausgeführt werden, ohne der Harmonie zu schaden; aber das Gegentheil ist nicht möglich, ohne die Harmonie mangelhaft zu machen.

Die Gesellschafts-Canons für ungleiche Stimmen biethen Schwierigkeiten sowohl in Bezug auf den Stimmen-Umfang, wie auf die Worte und die Harmonie, dar.

1tens. Jn Bezug auf den Stimmen-Umfang.

Die Stimmen müssen dergestalt gesetzt seyn, dass jeder Sänger sie alle ausführen könne, ohne aus seinem natürlichen Stimm-Umfang herauszutreten. So muss z.B: in einem Canon für Sopran, Alt und Bass, der Sopran nicht nur leicht und natürlich seine eigene Stimme, sondern auch jene des Alts und des Basses, (versteht sich in der ihm gehörigen Octave) vortragen können; und die andern zwei Stimmen sind, jede für sich, derselben Regel unterworfen. Man wird leicht begreifen, dass viele Gewandtheit dazu gehört, diese Aufgabe zu erfüllen, besonders wenn dem Canon Reiz und Jnteresse verliehen werden soll.

2tens. Jn Bezug auf die Worte.

Die Worte für einen Gesellschaftscanon müssen sich nicht über ein Paar Verse ausdehnen. Über diese Worte hat der Tonsetzer den Hauptgesang seines Canons zu suchen: dieser wird ungefähr wie der Anfang einer Arie gebildet, und biethet auch nicht mehr Schwierigkeiten dar. Aber die Vocal-Begleitung dieses Gesangs kann mehr oder weniger Worte nöthig haben: in dem ersten Falle muss man einen Theil derselben wiederhohlen, im zweiten Falle einen Theil weglassen. Dieses bereitet manchmal Verlegenheiten, aus denen man sich geschickt zu ziehen wissen muss.

3tens. Jn Bezug auf die Harmonie.

Die Harmonie kann, wenn sie im Contrapunkt ist, für so leichte Erzeugnisse, wie die gesellschaftlichen Canons sind, theils zu ernst, theils auch, wegen der immerwährenden Unterdrückung der reinen Quinte zu arm werden, indem dadurch alle Accorde unvollständig sind. Auch ist noch beizufügen, dass der Canon fast immer mit einer Cadenz-Formel schliesst, welche keinen befriedigenden Ruhepunkt gewährt, wenn man nicht etwa mit einer nicht contrapunktirten Coda endigt.

Um nun diesen harmonischen Unbequemlichkeiten zu begegnen, hat man ein übles Aushilfsmittel erfunden, welches in einer, dem Vocal-Canon beigefügten Jnstrumentalbegleitung besteht. Man glaubte, dass der Bass dieser Begleitung die Mängel verbessern würde, welche die Umkehrung

quand l'harmonie n'est pas en contrepoint double, triple ou quadruple. Mais l'expérience prouve que l'harmonie des voix produit toujours *mauvais effet* quand elle n'est pas bonne, abstraction faite de l'accompagnement instrumental. La cause de ce phénomène consiste dans la grande différence du timbre des voix avec celui des instruments. Mais en ajoutant à un canon vocal l'accompagnement d'une Basse-Taille, l'harmonie de ce canon pourrait facilement se renverser sans qu'elle fut en contrepoint double, triple ou quadruple; voyez ce que nous avons dit du contrepoint *conditionnel* avec une basse de correction page 760 : cette *Basse Taille de correction* serait le moyen le plus efficace pour obtenir dans cette sorte de canon une terminaison parfaite, une harmonie plus riche, plus satisfaisante et beaucoup moins sévère. Mais on ne peut pas toujours user de ce moyen, parce qu'il faut pour cela employer une partie de plus, qui n'est pas partie imitante, et qui par cela même parait ne pas appartenir au canon.

Nous donnerons encore trois exemples des canons de société à voix inégales, dont l'un en contrepoint triple, l'autre en contrepoint quadruple et le troisième en contrepoint conditionnel, avec une Basse-Taille ajoutée, c'est-à-dire avec une basse de correction.

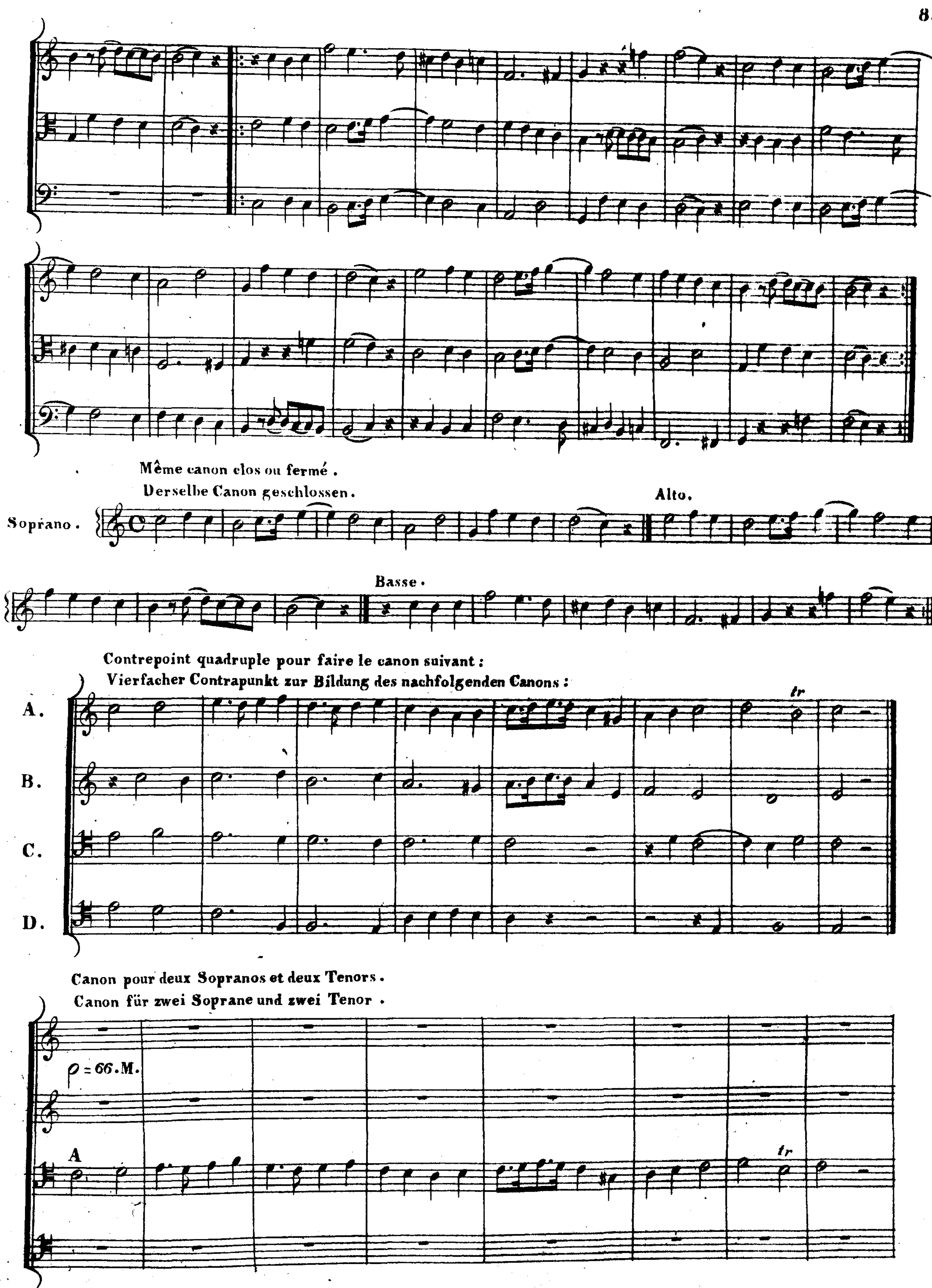
Contrepoint triple pour faire le canon suivant à trois voix inégales :

der Stimmen verursacht, wenn die Harmonie nicht im doppelten, dreifachen oder vierfachen Contrapunkt gesetzt ist. Aber die Erfahrung lehrt, dass die Harmonie der Menschenstimmen immer eine *üble Wirkung* hervorbringt, wenn sie nicht an sich, abgesehen von der Jnstrumentalbegleitung, gut ist. Die Ursache dieser Erscheinung findet sich in dem grossen Unterschiede zwischen dem Klange der Menschenstimmen, und dem Klange der Jnstrumente. Aber wenn man einem Vocal-Canon die Begleitung eines Singbasses beifügte, so liesse sich die Harmonie dieses Canons leicht umkehren, ohne eben im doppelten, drei- oder vierfachen Contrapunkt geschrieben zu seyn; man sehe, was wir, Seite 760 von dem *bedingten Contrapunkt* mit einem *Verbesserungsbasse* gesagt haben. Dieser *Verbesserungsbass* wäre das wirksamste Mittel, um in dieser Gattung von Canons einen vollkommenen Abschluss, und eine reichere, befriedigendere, und weit weniger ernste Harmonie zu erlangen. Aber man kan̄ sich nicht immer dieses Mittels bedienen, weil zu dessen Anwendung noch um eine Stim̄e mehr genommen werden muss, welche nicht zu den imitirenden gehört, und eben desshalb gar nicht zum Canon zu gehören scheint.

Wir werden noch 3 Beispiele von Gesellschafts-Canons für ungleiche Stimmen geben, wovon eines im dreifachen Contrapunkt, das andere im vierfachen, und das dritte im bedingten, mit einem Zusatzbass, das heisst mit einem Verbesserungsbass.

Dreifacher Contrapunkt um den folgenden Canon für 3 ungleiche Stimmen zu bilden :

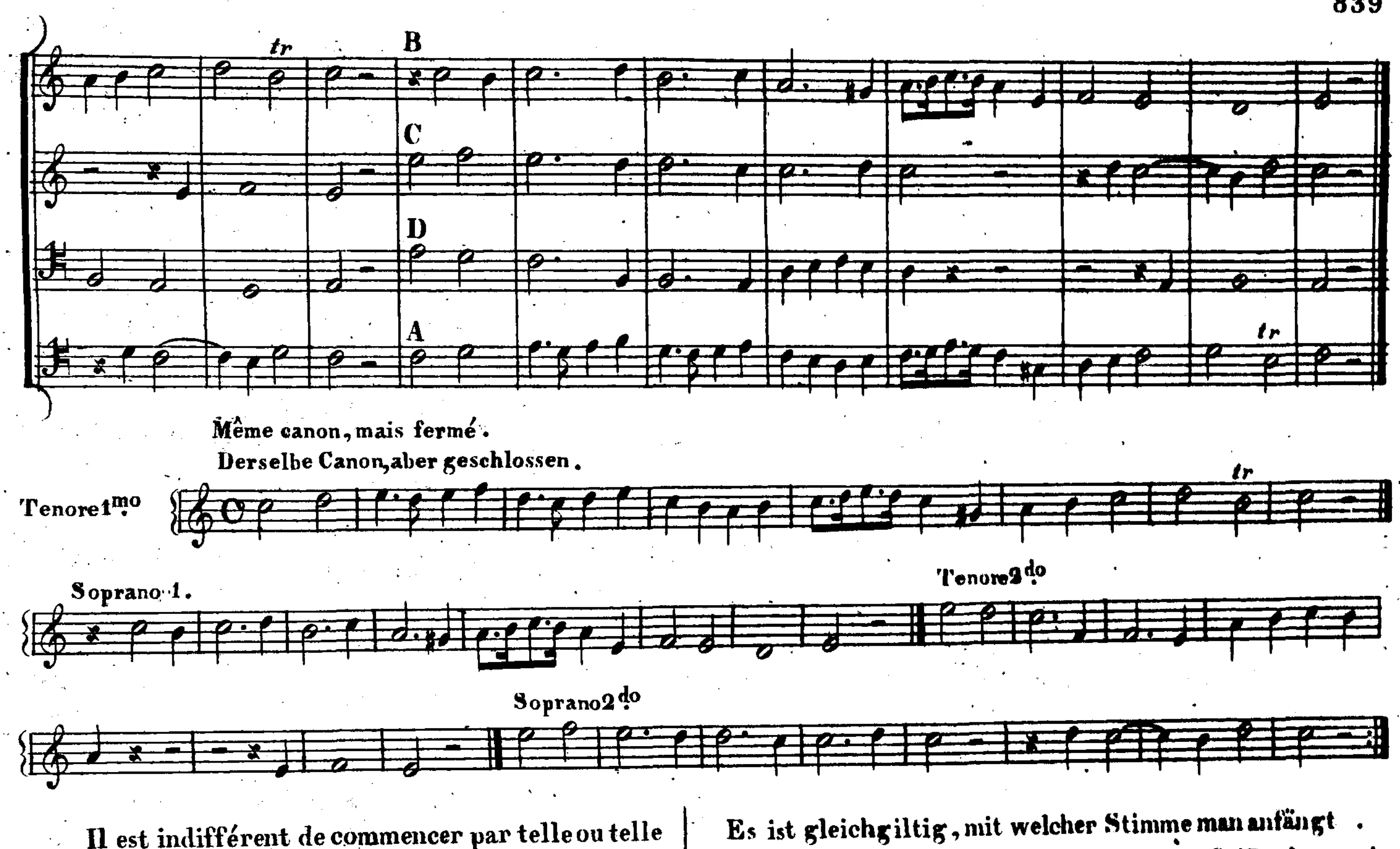




Même canon clos ou fermé.
Derselbe Canon geschlossen.
Soprano.
Alto.
Basse.
Contrepoint quadruple pour faire le canon suivant:
Vierfacher Contrapunkt zur Bildung des nachfolgenden Canons:
A.
B.
C.
D.
tr
Canon pour deux Sopranos et deux Tenors.
Canon für zwei Soprane und zwei Tenor.
𝅗𝅥 = 66. M.
A
tr


A
B
tr
B
D
A
tr
D
A
C
B
tr
C
B
A
D
A
D
B
C
tr



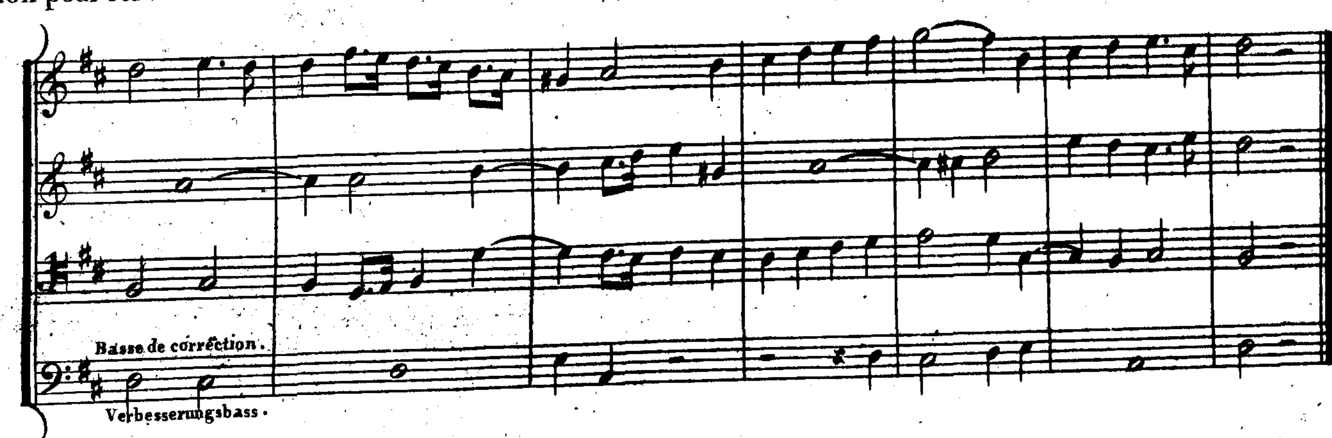


Il est indifférent de commencer par telle ou telle partie. Mais quand on desire que la partie commen=çante soit plûtot un Tenor qu'un Soprano on l'indique comme on le voit dans l'exemple précédent.

Contrepoint conditionnel avec une basse de correction pour servir au canon suivant:

Es ist gleichgiltig, mit welcher Stimme man anfängt. Aber wenn man glaubt, dass die beginnende Stime besser ein Tenor als ein Sopran wäre, so zeigt man es wie in dem vorhergehenden Beispiele an.

Bedingter Contrapunkt mit einem Verbesserungsbass, zur Bildung des nachfolgenden Canons:





On n'emploie la basse de correction que là où elle est nécessaire : mais, si on le juge à propos, elle peut servir autant de fois que l'on répète le chant principal dans le courrant du canon.

On peut également clôre le canon, en mettant la Basse-Taille ajoutée sur une portée séparée.

Une Basse-Taille de correction n'empeche pas d'accompagner les voix par le Piano ou même par l'orchestre quand cela est nécessaire.

2. DES CANONS SCIENTIFIQUES.

Ces canons exigent dans leur création, plus d'art et d'adresse que les canons de société, c'est par cette raison que nous les appelons *Canons scientifiques*. Le canon scientifique est une production qui ne peut être appréciée que par des connaisseurs. Ce canon n'est guère susceptible de beaucoup de charme, et il

Diesen Verbesserungs=(oder Ausfüllungs=) Bass wendet man nur da an, wo er nothwendig ist : aber wenn man es angemessen findet, kann er jedesmal benützt werden, so oft man im Laufe des Stückes den Hauptgesang wiederhohlt.

Man kann den Canon ebenfalls geschlossen aufschreiben, indem man den Zusatzbass auf eine zweite Zeile dazusetzt.

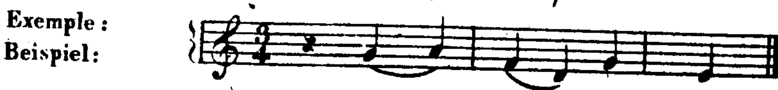
Ein Verbesserungsbass verhindert nicht, dass man die Stimmen durch das Pianoforte, oder selbst durch das Orchester nöthigenfalls accompagniren lasse.

2. VON DEN KÜNSTLICHEN CANONS.

Die Erfindung dieser Canons erfordert mehr Kunst und Geschicklichkeit als die der gesellschaftlichen ; aus diesem Grunde nennen wir sie die *Künstlichen Canons*. Der künstliche Canon ist ein Produkt, welches nur von den Kennern gewürdigt werden kann. Dieser Canon ist mit musikalischer Schönheit schwer vereinbar, und es ist fast unmö=

est presque impossible de le rendre interessant aux personnes qui ne sont point initiées dans l'art musical. (*) Pour créer un semblable morceau on invente un trait de chant de trois jusqu'à six, sept ou huit notes : le meilleur est celui d'une mesure ou de deux mesures tout au plus, encore faut il qu'elles soient courtes et d'un mouvement un peu accéléré. (Nous dirons plus bas pourquoi ce chant initial ne doit pas être plus long.)

glich ihn für diejenigen reitzend und interessant zu machen, die nicht in der Tonkunst sehr eingeweiht sind. (*) Um ein solches Tonstück zu erfinden, sucht man einen Gesangzug von 3 bis 6, 7 oder 8 Noten: der beste ist von der Länge eines Taktes oder höchstens zwei Takten; auch müssen sie kurz und von einer etwas schnelleren Bewegung seyn. (Später werden wir erklären, warum dieser Grundgesang nicht länger seyn darf.)



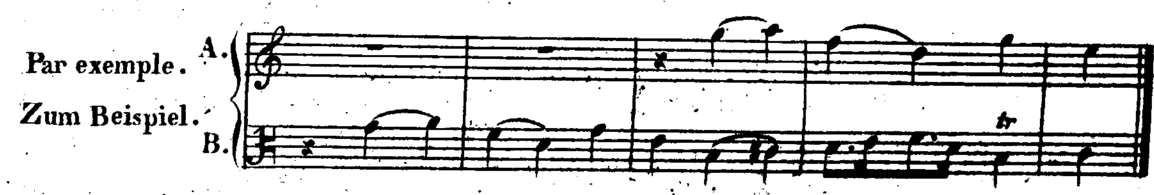
Si le canon doit être à deux parties et à l'octave, on place ce chant dans la partie imitante à la distance d'une octave après la dernière note de la partie imitée, par exemple :

Wenn der Canon zweistimmig und in der Octave seyn soll, so setzt man die zweite, (imitirende) Stimme in der Entfernung von einer Octave nach der letzten Note der Hauptstimme, z. B:



On revient à la partie B, pour chercher l'accompagnement à la partie A.

Man kehrt nun zur Stimme B zurück, um die Begleitung zur Stimme A zu suchen.



On ajoute cet accompagnement dans la partie A, à la suite du premier chant.

Man fügt hierauf diese Begleitung auch der Stimme A, als Fortsetzung des ersten Gesangs bei.



On revient de nouveau à la partie B, pour accompagner ce qu'on a ajouté dans la partie A.

Man kehrt wieder zur Stimme B zurück, um das zu begleiten, was man der Stimme A beigefügt hat.



Cette suite d'accompagnement sera transposée dans la partie A, pour y continuer l'imitation.

Diese Fortsetzung der Begleitung wird wieder in der Stime A nachgeschrieben, um da die neue Folge der Jmitation vorzubereiten.

(*) Les canons scientifiques ont été inventés avant le 18me siècle, c'est-à-dire dans le temps où la composition musicale n'était qu'un calcul froid et où le goût, le sentiment et l'inspiration n'étaient comptés pour rien.

(*) Die künstlichen Canons wurden vor dem 18ten Jahrhundert erfunden, also zu einer Zeit, wo die musikalische Composition nur eine kalte Berechnung war, und wo Geschmack, Gefühl und Begeisterung für Nichts galten.



La partie B continuera d'accompagner ce qu'on a de nouveau ajouté à la partie A, et on ira de la sorte jusqu'a la fin du canon, qui peut durer huit, vingt, cinquante ou quatrevingt mesures et plus.

On conçoit facilement que cette manière est excellente pour trouver toutes sortes de canons interressants et par consequent aussi toutes sortes d'imitations.

Le premier trait de chant (qui est composé de six notes dans l'exemple précédent) ne doit pas etre long, parce qu'il serait impossible aux auditeurs de suivre l'imitation jusqu'au bout.

Ce qui est difficile dans ces canons, c'est de trouver un chant franc et naturel (en partant de la dernière note du chant initial;) car ce chant ne peut se composer que des notes accompagnantes comme on l'a vu ci-dessus. On ne peut le phraser ni le rhytmer comme on le desire, et encore moins le trouver par inspiration.

On peut faire ces canons (au moyen de la méthode précédente) à tous les intervalles, et il ne coute pas plus d'en faire à la seconde ou à la tierce &... que d'en créer à l'octave ou à l'unisson, et cela aussi bien par mouvement contraire que par mouvement semblable; mais les meilleurs seront toujours à l'octave ou à l'unisson par mouvement semblable, parce que le chant en est plus franc et l'harmonie plus naturelle.

Voici des exemples de canons à différents intervalles:

Die Stimme B setzt wieder die Begleitung des zur Stimme A neu beigefügten fort, und geht auf diese Weise bis zum Schlusse des Canons, welcher 8, 20, 50, oder 80 Takte und mehr noch dauern kann.

Man wird leicht erkennen, dass diese Methode vortrefflich ist, um alle Arten von interessanten Canons, und folglich auch alle Arten von Jmitationen zu erfinden.

Der erste Umriss, (der im vorhergehenden Beispiele aus 6 Noten besteht,) darf nicht lang seyn, weil es sonst dem Zuhörer unmöglich würde, der Jmitation bis ans Ende nachzufolgen.

Das schwerste bei diesen Canons ist, einen freien und natürlichen Gesang zu finden, (von der letzten Note des Anfangs-Umrisses an gerechnet;) denn dieser Gesang kann, wie man oben gesehen hat, nur aus Begleitungsnoten gebildet werden. Man kann ihn weder in Phrasen noch Rhythmen, so wie man wünscht, eintheilen, und noch weniger durch Begeisterung finden.

Man kann, (mittelst der angezeigten Methode,) Canons in allen Jntervallen machen, und es kostet nicht mehr Mühe, deren in der Secunde, oder in der Terz &... zu erfinden, wie in der Octave, oder im Unison, und zwar eben so wohl in der widrigen, wie in der geraden Bewegung; aber die besten bleiben stets die Canons in der Octave oder im Unison in gerader Bewegung, weil da der Gesang freier, und die Harmonie natürlicher bleibt.

Hier Beispiele von Canons in verschiedenen Jntervallen:





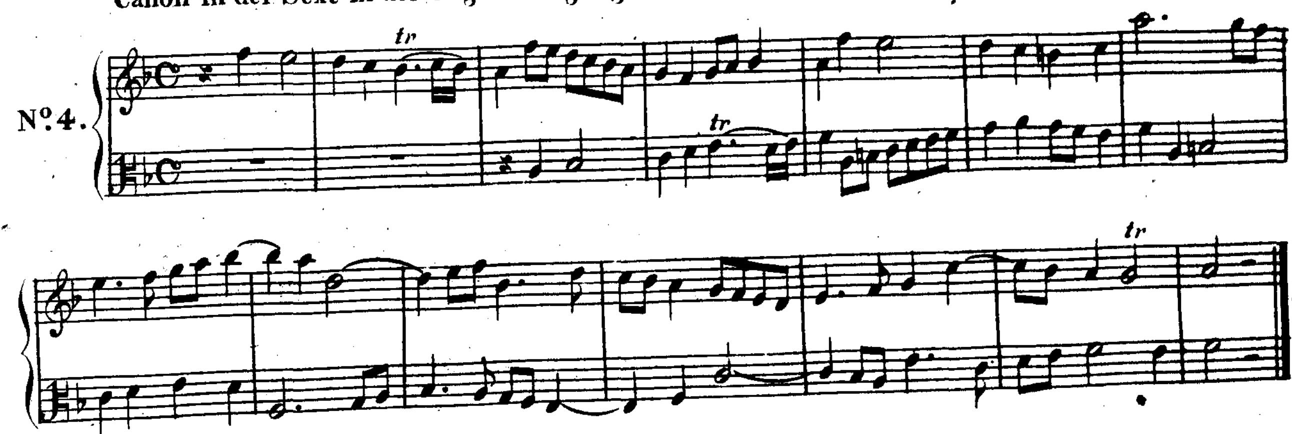
Quand le canon n'est pas à l'unisson ou à l'octave, l'imitation ne peut pas se faire tout à fait exactement, sous le rapport des tons entiers et des demi-tons; il faut souvent répondre à un ton par un demi-ton et vice-versa.

Quant aux canons par mouvement contraire, on n'en fait presque jamais; car il est difficile que le chant et l'harmonie n'en soient pas plus ou moins tourmentés. Voici un exemple d'un canon par mouvement contraire:

Wenn der Canon nicht im Unison oder in der Octave ist, so kann die Jmitation, in Rücksicht auf die ganzen und halben Töne, nicht völlig genau beobachtet werden; man muss oft statt dem gehörigen ganzen Ton einen halben nehmen, und umgekehrt.

Was die Canons in widriger Bewegung betrifft, so macht man deren fast gar nicht, denn es ist schwer zu vermeiden, dass der Gesang und die Harmonie dabei nicht mehr oder minder gestört werden. Hier das Beispiel eines Canons in der Gegenbewegung:

Canon à la sixte par mouvement contraire.
Canon in der Sext in der Gegenbewegung.



On peut terminer les canons scientifiques de trois manières, savoir:

1° En interrompant l'imitation vers la fin pour conclure le canon d'une manière plus satisfaisante, comme on le voit dans les quatre premiers N°s des exemples précédents. Cette manière de terminer est la meilleure.

2° En arrangeant le canon de manière à ce que la partie imitée puisse reprendre à la fin le chant

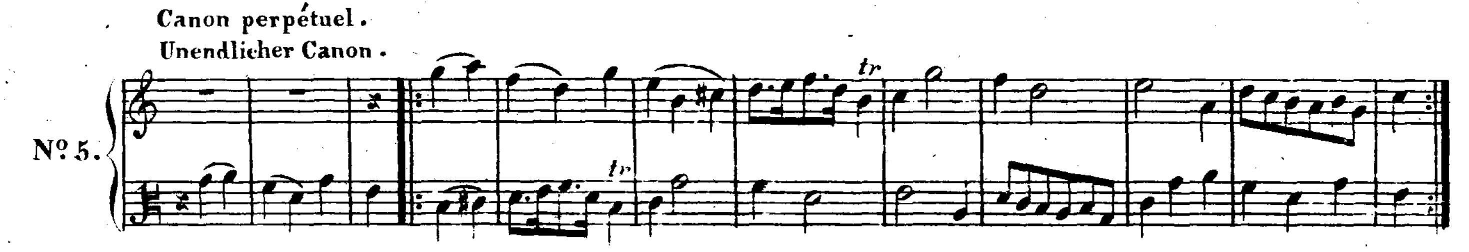
Man kann die künstlichen Canons auf drei Arten beendigen, nähmlich:

1tens Jndem man gegen Ende die Jmitation unterbricht, um den Canon auf eine befriedigende Art zu schliessen, wie es in den 4 ersten Nummern der vorhergehenden Beispiele geschieht. Diese Art zu endigen ist die beste.

2tens Jndem man den Canon so einrichtet, dass die erste (imitirte) Stimme am Ende den Eintrittsgesang sogleich

initial pour accompagner la partie imitante, et contraindre le canon de recommencer sans cesse. Le canon s'apelle dans ce cas, *Canon perpétuel*. En voici un exemple :

wieder aufnehmen kann, um die imitirende (2te) Stimme zu begleiten, und den Canon zu einer immerwährenden Wiederhohlung zu zwingen. Jn diesem Falle heisst er der *immerwährende (unendliche)* Canon. Hier davon ein Beispiel :



Ainsi, à bien prendre, un semblable canon ne finit pas : c'est un effet du hazard si le précédent peut s'arreter sur la dernière note.

3º En imitant exactement jusqu'à la dernière note, de la manière suivante :

Also hat, genau genommen, ein solcher Canon gar kein Ende : es ist auch nur ein Zufall, dass der oben angeführte auf der letzten Note ruhen bleiben kann.

3tens. Jndem man genau bis zur letzten Note imitirt, und zwar auf folgende Art :



(*) Cette partie cesse à cet endroit, parce qu'elle ne doit pas être imitée plus longtemps. En accompagnant ce canon par une ou deux parties accessoires, (ce qui peut avoir lieu dans un trio, ou dans un quatuor, ou bien dans l'orchestre.) Cet accompagnement qui continue jusqu'à la fin du canon, en rendra la conclusion tout à fait satisfaisante. Voici un exemple d'un canon scientifique fait sur des paroles et accompagné par une basse chiffrée :

(*) Diese Stimme endet an diesem Orte, weil sie nicht länger imitirt werden soll. Wenn man diesen Canon mit einer oder zwei Zusatzstimmen begleitet, (was in einem Trio, oder Quartett, oder auch in einem Orchestersatze statt haben kann), so bewirkt dieses, bis ans Ende des Canons dauernde Accompagnement einen völlig befriedigenden Schluss desselben. Hier das Beispiel eines künstlichen Canons, welcher auf Worte gemacht, und von einem bezifferten Bass begleitet ist :





De ce qu'il faut observer pour rendre un canon scientifique plus interessant pour le public.

Pour qu'un canon scientifique puisse plaire au public, il faut qu'il soit phrasé, c'est à dire qu'il se divise en phrases symetriquement egales. Ainsi on fera un canon *à l'octave* divisé comme il suit:

1º Une phrase de huit mesures, en la terminant à la dominante quand le canon est dans le mode majeur: ou en la terminant dans le ton majeur relatif, (tierce supérieure) quand il est en mineur, comme dans l'exemple suivant.

2º Une seconde phrase également de huit mesures, avec une cadence imparfaite sur la dominante primitive.

3º Une troisième phrase de huit mesures, qui commence avec les premières notes du canon et termine à la tonique d'une manière satisfaisante.

Was man beobachten muss, um einen künstlichen Canon dem Publikum interessant zu machen.

Wenn ein künstlicher Canon dem Publikum gefallen soll, so muss er phrasirt, das heisst, in symmetrisch gleiche Phrasen eingetheilt seyn. Man macht demnach einen Canon *in der Octave* mit folgender Eintheilung:

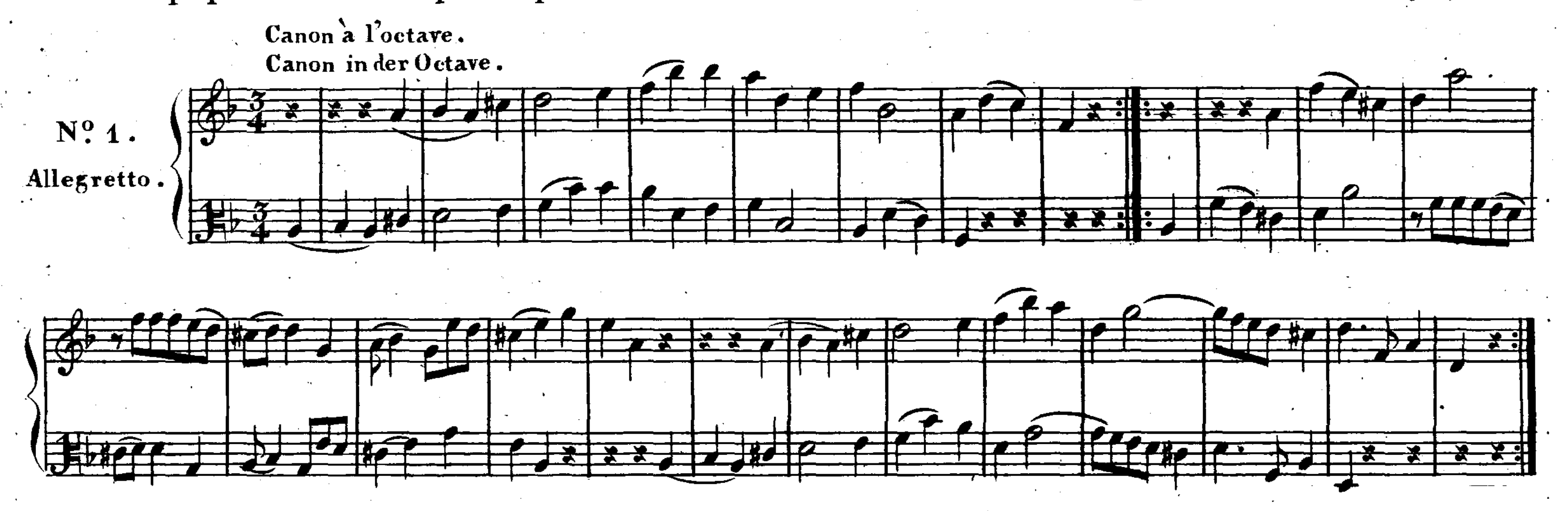
1tens Eine Phrase von 8 Takten, indem man sie in der Dominante endigt, (wenn der Canon in *dur* ist,) oder in der verwandten Durtonart, nähmlich der Oberterz, (wenn er in *moll* gesetzt ist,) wie in dem nachfolgenden Beispiele.

2tens Eine zweite Phrase, ebenfalls von 8 Takten, mit einer unvollkommenen Cadenz auf der Dominante des Grundtons.

3tens Eine dritte Phrase von 8 Takten, welche mit den ersten Noten des Canons anfängt, und auf der Tonica befriedigend schliesst.

Cette coupe peut avoir deux reprises, p.e.

Dieser Rahmen kann mit Repetitionen versehen seyn; z.B:



Ce canon peut d'abord s'exécuter tel qu'on le voit ci dessus, en le placant dans un duo, trio, quatuor, quintette, ou même dans une symphonie; mais on peut aussi le *dialoguer*, c'est à dire changer d'instruments en répétant chaque reprise, p.e:

Dieser Canon kann anfangs so, wie er hier geschrieben ist, ausgeführt werden, indem man ihn in einem Duo, Trio, Quartett, Quintett, und selbst in einer Sinfonie anbringt; aber man kann ihn auch *dialogiren*, das heisst bei der Wiederhohlung jedes Theils können andere Jnstrumente genommen werden; z.B:



Quand la répétition ne peut pas s'exécuter à l'octave, on la fait à *l'unisson*.

Wenn die Wiederhohlung nicht in der Octave statt finden kann, so macht man sie im *Unison*.

Cette manière de répéter devient plus saillante lorsque les instruments sont d'un timbre différent. De plus, on peut ajouter à ce canon une ou deux parties d'accompagnement très léger; dans ce cas il est bon de mettre l'imitation entre les deux parties extrêmes, quand cela se peut; p.e:

Diese Art der Wiederhohlung wird noch wirksamer, wenn die Instrumente von verschiedenem Klange sind. Überdiess kann man diesem Canon eine oder zwei sehr einfach gesetzte Begleitstimmen beifügen; in diesem Falle ist es gut, weñ man die Imitation wo möglich in die beiden äussersten Stimmen, (nähmlich in die oberste und tiefste) setzt; z.B:



Si le Nº 3 était destiné à l'orchestre, on pourrait le dialoguer en exposant chaque reprise avec les instruments à cordes, tandis que la répétition se ferait par les instruments à vent.

Une troisième manière de donner de l'intéret à ce canon consiste dans un court épisode que l'on ajoute après chaque reprise. Cet épisode doit être composé d'une courte période d'un chant agréable et qui n'ait rien de commun avec le canon, p.e:

Wenn dieses Nº 3 für das Orchester bestimmt wäre, so köñte man es dialogiren, indem man jeden Theil das erstemal durch die Saiten=, und das zweitemal durch die Blas-Instrumente ausführen liesse.

Eine dritte Art, diesem Canon Interesse zu verschaffen, besteht in einem kurzen Einschiebsel, das man nach jeder Wiederhohlung beifügt. Diese Episode muss aus einer kurzen, angenehm singenden Periode bestehen, welche mit dem Canon nichts gemein hat; z.B:



(*) Cet épisode, ainsi que le suivant, peuvent avoir quatre ou huit mesures de plus, si on le juge à propos.

(*) Dieses Einschiebsel, so wie auch das folgende, kann 4 oder höchstens 8 Takte lang seyn, je nachdem man es angemessen findet.

On peut enfin rendre le même canon, par la masse de l'orchestre, de la manière suivante :

Man kann endlich denselben Canon für die Orchestermasse auf folgende Art setzen :



L'effet de l'exemple précédent pourrait être aussi modifié en exposant chaque reprise en *Forte* par la masse de l'orchestre, tandis qu'on en ferait la répétition en *Piano* par un petit nombre d'instruments solo, et *vice-versa*. Cette dernière version est d'autant meilleure, que le *Forte* de quarante huit mesures de suite pourrait paraître trop long.

Les canons scientifiques dont nous avons donné des exemples jusqu'à présent ne sont qu'à deux parties, parce que l'imitation n'y a lieu qu'entre deux parties seulement. On peut les faire aussi à plus de deux parties: mais s'il est déjà difficile (sans fatiguer l'attention des auditeurs) de suivre une imitation entre deux parties durant 30, 40, ou 50 mesures, que deviendra cette attention en voulant la fixer sur des canons à trois, ou à quatre parties. (*) Or, en faisant des canons à plus de deux parties, on compose plutôt pour les yeux que pour les oreilles. Mais, comme chaque chose trouve ses admirateurs, nous indiquerons la manière de faire un canon scientifique à plus de deux parties.

Pour composer un canon scientifique à trois parties, on invente un trait de chant, que l'on place successivement dans les trois parties, p. e:

Die Wirkung des vorhergehenden Beispiels könnte ebenfalls verändert werden, indem man jeden Theil das erstemal *Forte* durch das ganze Orchester, und das zweitemal *Piano* durch einen kleinen Theil desselben, (oder auch *umgekehrt*,) vortragen liesse. Diese Ausführungsart wäre um so besser, als ein anhaltendes *Forte* von 48 Takten ohnehin zu lang seyn dürfte.

Die künstlichen Canons, von denen wir bisher Beispiele gaben, sind alle nur zweistimmig, weil die Jmitation in denselben nur zwischen zwei Stimmen statt findet. Man kann sie auch mehr als zweistimmig machen: aber wenn es schon schwer ist, dass der Zuhörer, (ohne seine Aufmerksamkeit anzustrengen) einer zweistimmigen Jmitation durch 30, 40, oder 50 Takte mit Antheil nachfolge, was würde aus dieser Aufmerksamkeit werden, wenn man sie an 3= oder 4=stimmige Canons fesseln wollte! (*) Wenn man nun mehr als zweistimmige Canons macht, so componirt man mehr für das Auge als für das Gehör. Aber wie nun jede Sache ihre Bewunderer findet, so wollen wir hier auch die Art anzeigen, wie künstliche Canons für mehr als zwei Stimmen zu machen sind.

Um einen dreistimmigen künstlichen Canon zu finden, erdenkt man sich einen Umriss, welchen man nacheinanderfolgend in die drei Stimmen setzt; z. B:



On revient à la partie C (la première entrante,) pour chercher l'accompagnement à la partie A, on ajoute cet accompagnement à la suite de la partie A, et de la partie B, p. e:

Hierauf kehrt man zur Stimme C, (der zuerst eintretenden) zurück, um die Begleitung zur Stimme A zu suchen. Hierauf fügt man diese Begleitung den beiden Stimmen A und B an; z. B:



Cela étant fait, on revient encore à la partie C, pour chercher un nouvel accompagnement aux deux parties de dessus. Ce nouvel accompagnement sera de nouveau ajouté aux parties A et B, p. e:

Jst dieses geschehen, so kehrt man wieder zur Stimme C zurück, um eine neue Begleitung zu den beiden Oberstimmen zu suchen. Diese neue Begleitung wird wieder den Stimmen A und B angefügt; z. B:

(*) Dans ce cas la tache de l'auditeur est plus pénible que celle du compositeur.

(*) In solchem Falle ist die Mühe des Zuhörers grösser, als jene des Compositeurs.



C'est de la sorte que l'on procède jusqu'à la fin, en ajoutant une *Coda* pour mieux terminer le canon. Voici le canon tout entier; il n'est composé que d'accords parfaits:

So fährt man deñ bis zum Ende fort, indem man da eine Coda beifügt, um den Canon besser abzuschliessen. Hier ist der Canon vollständig; er besteht nur aus vollkomenen Accorden:

Canon à l'octave à trois parties.

Dreistimmiger Canon in der Octave.

Andante. ♩= 76. M.

Dans un tel canon il y a des renversements d'intervalles auxquels il faut faire attention, en réglant son harmonie, sur tout quand la basse est partie imitante c'est-à-dire quand elle ne commence pas le canon.

Un canon à quatre parties se fait d'après le même procédé. Mais, je conseille de s'en tenir aux canons à deux ou à trois parties tout au plus, lorsqu'on desire faire un morceau de musique complet.

Le canon précédent est à l'octave. On en peut faire à d'autres intervalles, en suivant la manière prescrite pour les chercher: Mais les meilleurs sont à l'octave. Voici un exemple d'un canon à la quarte et à la septième supérieures:

Jn einem solchen Canon gibt es Umkehrungen der Jntervalle, auf welche man aufmerksam seyn muss, wenn man die Harmonie berichtigt, besonders wenn der Bass imitirend ist, das heisst, wenn er den Canon nicht anfängt.

Ein vierstimmiger Canon wird auf dieselbe Art gemacht. Aber ich rathe, nur bei den 2= und höchsten 3= stimmigen zu bleiben, wenn man ein vollständiges Musikstück machen will.

Der vorhergehende Canon ist in der Octave, man kañ aber auch deren in andern Jntervallen machen, indem man die vorgeschriebene Aufsuchungsart beobachtet: doch sind die besten in der Octave. Hier das Beispiel eines Canons in der Oberquart und in der Oberseptime.



Nous parlerons plus tard de ces canons composés de quelques mesures seulement, que les anciens nous ont laissés.

Später werden wir noch von jenen Canons sprechen, welche, nur aus einigen Takten bestehend, von den Alten auf uns übergekommen sind.

---

71. Anmerkung des Übersetzers. Als eines der besten Muster zum Studium der verschiedenen Gattungen des Canons sind den Schülern die 30 *Variationen von Sebastian Bach* zu empfehlen. Auch seine übrigen kleineren Clavierwerke sind in dieser Rücksicht sehr lehrreich. *Clementi* hat hierüber in seinem, aus 3 Theilen bestehenden, vortrefflichen *Gradus ad Parnassum*, ebenfalls manches interessante Vorbild für die Studierenden, besonders in jener ziemlich ausgedehnten Gattung der Canons in laufenden Figuren, aufgestellt. Übrigens ist auch in jenen längeren Canons, die mit keinen Wiederhohlungszeichen versehen sind, der Modulationsweg der gewöhnliche: man trachtet ungezwungen in die Dominantentonart zu kommen, in welcher man verharrt, und also dadurch gewissermassen einen kleinen Mittelsatz bildet, nach welchem man, mittelst einiger andern Ausweichungen, wieder in die Tonica, und zum Schlusse kehrt. Es ist sehr wohl möglich in dieser, besonders für die Tasteninstrumente anwendbaren Gattung, die Regeln des Rhythmus und der Symmetrie zu beobachten, wie man eben aus jenen Mustern sehen kann; und manchem gelungenen Canon dieser Art fehlt es auch nicht an interessanter Wirkung.

DES CANONS ET DE L'HARMONIE RÉTROGRADES.

Les canons rétrogrades n'étant que des objets de pure curiosité, je me serais abstenu d'en parler sans les considérations suivantes: Des personnes, qui n'ont

VON DEN CANONS UND DER HARMONIE IN DER RÜCKGÄNGIGEN BEWEGUNG.

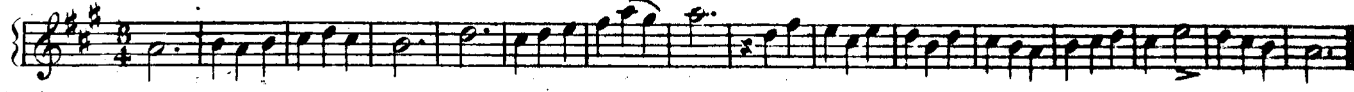
Die rückgängigen Canons sind so sehr nur Gegenstände blosser Künsteley, dass ich mich, ohne folgende Betrachtungen, enthalten hätte, davon zu reden: Personen, welche diesen

point étudié cette partie de l'art, crient au miracle quand elles rencontrent par hazard un canon rétrograde, (ou à l'ecrevisse.) Il est utile de leur faire voir que tout le secret de cette production consiste uniquement dans un procédé fort simple, lequel une fois connu, il n'est pas plus difficile de faire un canon à l'ecrevisse, que de composer un canon ordinaire. Ainsi donc, pour faire un canon de cette espèce, on suivra la méthode que nous allons indiquer :

Commencez par inventer un chant simple (le meilleur est celui qui ne module pas) de la longueur de 8 jusqu'à 20 ou 24 mesures à peu près. Il faut que ce chant puisse aussi s'exécuter en *rétrogradant*. On lui donne cette qualité en évitant des intervalles, des altérations, des syncopes, des pauses, des valeurs de notes et des appoggiatures, quand toutes ces choses pourraient produire mauvais effet en faisant rétrograder le chant. La meilleure règle est, en le créant, de se le représenter en même temps à rebours, pour éviter ce qui serait déplacé. Voici l'exemple d'un semblable chant qui, comme on le pense bien, ne peut pas être très saillant :

Theil der Kunst nicht studiert haben, schreien über Mirakel, wenn sie zufällig einen solchen krebsgängigen Canon auffinden. Es ist nützlich, ihnen zu zeigen, dass das ganze Geheimniss dieser Kunstprodukte in einem sehr einfachen Verfahren besteht. Jst dieses einmal bekannt, so ist das Verfertigen eines solchen Canons im Krebsgang nicht schwerer als das Hervorbringen eines gewöhnlichen. Um also einen Canon dieser Gattung zu erfinden, hat man folgende Methode zu beobachten :

Man fange an, einen einfachen Gesang zu erfinden, (der beste ist, welcher gar nicht modulirt,) und zwar von der Länge von beiläufig 8 bis 20, oder 24 Takten. Dieser Gesang muss auch *rückwärts* (von der letzten Note zur ersten) ausführbar seyn. Diese Eigenschaft gibt man ihm, indem man alle Versetzungszeichen, alle Jntervalle, alle Synkopen, alle Pausen, alle Gattungen von Notenwerth, alle Vorschläge, &c. vermeidet, welche beim rückgängigen Vortrage des Gesanges eine üble Wirkung hervorbringen könnten. Die beste Regel bei dessen Erfindung ist, sich ihn gleich anfangs schon rückwärts gehend vorzustellen, um alles übelklingende zu vermeiden. Hier das Beispiel eines solchen Gesangs, der, wie man leicht denken kann, eben nicht sehr geistreich seyn kann :



Ce chant est de seize mesures que nous indiquerons par les chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. En l'executant à rebours, on obtient par conséquent les chiffres, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Vous placerez ce chant sur deux portées A et B, (qui doivent avoir la même clef,)

Dieser Gesang besteht aus 16 Takten, welche wir durch die Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, bezeichnen wollen. Jndem man ihn rückwärts vorträgt, so erhält man also die Zahlen 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, (wobei die in jedem Takte befindlichen Noten ebenfalls rückwärts zu nehmen sind). Man schreibt diesen Gesang auf zwei Zeilen, A und B, (welche beide einen und denselben Schlüssel haben müssen,)

de la manière suivante :
auf folgende Art :





Vous revenez ensuite à la portée B, pour accompagner le chant de la portée A. Cet accompagnement devant plus tard s'exécuter aussi à rebours exige particulièrement l'usage des intervalles consonnants.

Hierauf kehrt man zur Zeile B zurück, um den Gesang der Zeile A zu begleiten. Da diese Begleitung später ebenfalls rückwärts vorgetragen werden soll, so erfordert sie vorzüglich die alleinige Anwendung der consonirenden

On peut aussi employer une dissonnance, en la plaçant *entre deux resolutions semblables*, pour qu'elle puisse se résoudre en avant et en rétrogradant. Cet accompagnement étant trouvé, vous le mettrez à rebours sur la portée A à la suite du chant. P: e:

Jntervalle. Man kann wohl auch eine Dissonanz anwenden, *wenn man sie zwischen zwei ganz gleiche Auflösungen stellt*, damit sie sowohl vor= als rückwärts aufgelöst werden könne. Jst diese Begleitung gefunden, so schreibt man sie verkehrt (krebsgängig) auf die Zeile A zur Folge des Gesanges. Z: B:



Cette opération donne les résultats suivants:

1° Le chant total de la portée A, en le prenant du commencement à la fin, est le même que celui de la portée B, en le prenant de la fin au commencement.

2° Par la même raison, le chant total de la portée B, en le prenant du commencement à la fin, est le même que celui de la portée A, en le prenant de la fin au commencement. Il suit de là,

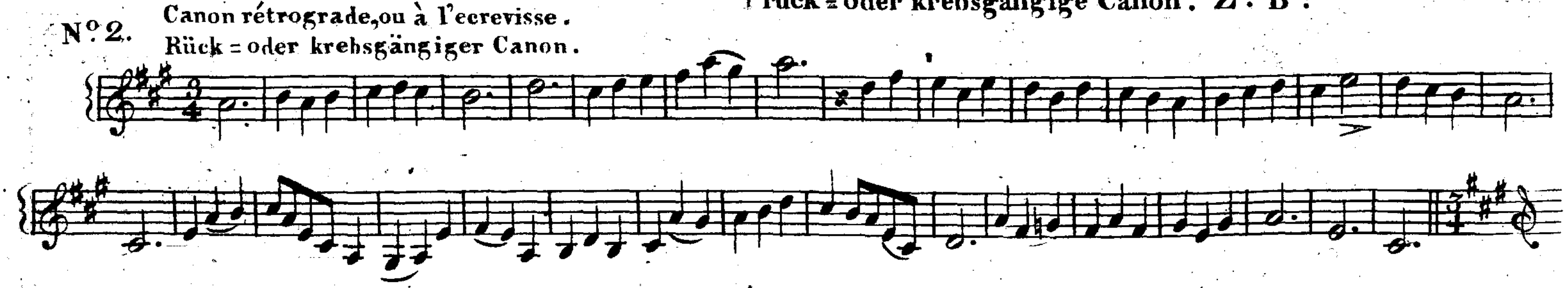
3° Que le chant de la portée A, représente *en même temps* celui de la portée B, c'est à dire qu'une personne peut exécuter la portée A, en allant du commencement à la fin, et une autre personne peut l'accompagner en allant en même temps de la fin au commencement. Dans ce cas, on supprime tout à fait la portée B, parce qu'elle devient superflue, et l'on ajoute à la fin de la portée A la clef, les accidents et la mesure, pour indiquer la double qualité de cette portée. C'est en quoi consiste le canon à rebours, ou à l'ecrevisse. P: e:

Durch diese Arbeit erreicht man Folgendes:

1tens. Der vollständige Gesang auf der Zeile A, ist, wenn man ihn vom Anfang bis ans Ende spielt, genau derselbe, wie jener auf der Zeile B, wenn man diesen vom Ende bis zum Anfang spielt.

2tens. Aus demselben Grunde ist der vollständige Gesang der Zeile B, vom Anfang bis zum Ende vorgetragen, genau derselbe, wie jener auf der Zeile A, weñ man diesen vom Ende bis zum Anfang vorträgt. Hieraus folgt,

3tens. Dass der Gesang auf der Zeil A *zugleicher Zeit* jenen der Zeile B darstellt, das heisst, dass eine Person die Zeile A ausführen kann, indem sie vom Anfang bis ans Ende geht, während eine andere Person sie begleiten kann, indem sie zu gleicher Zeit dieselbe Zeile vom Ende bis zum Anfang vorträgt. Jn diesem Falle kann man natürlicherweise die Zeile B ganz weglassen, da sie völlig überflüssig ist, und am Ende der Zeile A fügt man (verkehrt) den Schlüssel, die Vorzeichnung und den Takt bei, um die doppelte Eigenschaft dieser Zeile anzuzeigen. Darin besteht demnach der rück= oder krebsgängige Canon. Z: B:



Pour exécuter ce canon à deux, une personne commence et chante seule jusqu'au bout, après quoi la seconde personne reprend le chant, tandis que la première l'accompagne en allant de la fin au commencement.

Um diesen Canon zweistimmig auszuführen, fängt eine Person an und singt allein bis zu Ende, worauf die zweite Person dasselbe anfängt, während die erste sie begleitet, indem sie vom Ende zum Anfang rückwärts geht.

Pour que le canon puisse s'écrire de la sorte sur une seule portée, il faut que l'imitation en soit à l'unisson, et que les deux parties chantent sur la même clef. Lorsqu'il ne s'agit pas du canon, mais simplement de l'harmonie à rebours, on écrit sur deux portées, comme au Nº 1. Dans ce cas on peut avoir deux clefs différentes, et faire cette harmonie pour le dessus et la basse, en la mettant en contrepoint à l'octave. Par exemple :

Um diesen Canon auf solche Art auf eine Zeile schreiben zu können, muss dessen Jmitation im Unison seyn, und die beiden Stimmen in einem und demselben Schlüssel singen. Weñ es sich aber nicht um einen Canon, sondern nur um eine rückgängige Harmonie handelt, so schreibt man auf zwei Zeilen (wie bei Nº 1.) Jn diesem Falle kann man zwei verschiedene Schlüssel anwenden, und diese Harmonie für eine Oberstimme und den Bass setzen, indem man sie im Contrapunkt in der Octave erfindet. Z: B:



On peut faire de ce duo un trio ou un quatuor, en y ajoutant une ou deux parties intermédiaires, ce qui donne une harmonie à rebours à trois ou à quatre parties, p: e:

Man kann aus diesem Duo ein Trio oder ein Quartett machen, indem man demselben eine oder zwei Mittelstimmen beifügt, was sodann eine rückgehende Harmonie für drei oder vier Stimmen gibt, z: B:





Si, à l'instar de Haydn et de Mozart, on faisait de cet exemple le menuet d'un quatuor, le trio de ce menuet serait l'exécution à rebours du même exemple.

DU CANON SUR LE PLAIN-CHANT.

On a mis beaucoup d'importance, avant le 18me siecle, à des imitations exactes faites sur des plain-chants; et quoique ces imitations n'aient été souvent que de six à douze mesures, on les nommait CANONS. Au reste la création de ces canons exige de l'adresse de la part du compositeur qui, en les cherchant, est sans cesse contrarié par le plain-chant, auquel il ne peut ni ne doit rien changer.

Ces imitations, ou ces canons, ne sont qu'à deux parties, sans compter le plain-chant et les autres parties accompagnantes; car ces canons peuvent se trouver dans des chœurs à quatre, à cinq ou à six parties. Pour faciliter ce travail, le compositeur a la liberté de traiter l'harmonie, entre les deux parties faisant le canon, comme bon lui semble, et pourvu que la réunion de toutes les parties rende l'harmonie correcte, les deux parties qui s'imitent peuvent faire n'importe quels intervalles.

Comme le plain-chant ne se chante que dans l'église, on ne peut employer ces canons que dans la musique religieuse. Soit que le plain-chant se trouve dans le Soprano ou dans le Tenor, soit qu'on l'exécute par le contre-Alto ou la Basse Taille, soit enfin qu'il passe d'une partie à l'autre, le canon qui doit l'accompagner n'est ni plus facile ni plus difficile à faire.

Manière de chercher le canon sur un PLAIN-CHANT.

1° On commence par inventer les premieres notes du canon, que l'on met dans une des parties qui accompagnent le plain-chant.

Wenn man, auf Haydns und Mozarts Weise, aus diesem Beispiel den Menuet eines Quartetts machen würde, so würde die rückgängige Ausführung desselben diesem Menuet zum Trio dienen.

VOM CANON ÜBER DEM CHORAL.

Vor dem 18ten Jahrhundert legte man eine grosse Wichtigkeit auf die strengen Jmitationen, welche über Choräle gebaut wurden; und obwohl diese Jmitationen oft nur aus 6 bis 12 Takten bestanden, so nannte man sie CANONS. Die Erfindung solcher Canons bedarf übrigens vieler Geschicklichkeit von Seite des Tonsetzers, der bei ihrer Aufsuchung stets von dem Choral gehindert wird, an welchem er nichts ändern kann noch darf.

Diese Jmitationen oder Canons sind nur zweistimmig, ohne den Choral und die übrigen Begleitstimmen zu rechnen; denn diese Canons können in 4=5=oder 6=stimmigen Chören angebracht werden. Um diese Arbeit zu erleichtern, hat der Tonsetzer die Freiheit, die Harmonie der beiden, den Canon bildenden Stimmen, nach Gutdünken zu behandeln, und wenn nur die Vereinigung aller Stimmen eine richtige Harmonie hervorbringt, können die zwei, sich imitirenden Stimmen alle beliebigen Jntervalle anwenden.

Da der Choral nur in der Kirche gesungen wird, so kañ man solche Canons nur in der Kirchenmusik anwenden. Mag nun der Choral sich im Sopran, oder im Tenor, oder im Alt, oder im Bass befinden, oder mag er endlich auch von einer Stimme zur andern übergehen, so wird die Ausarbeitung des Canons, welcher ihn begleiten soll, dadurch weder leichter noch schwerer.

Die Art, den Canon zu einem CHORAL aufzusuchen.

1tens Man beginnt damit, die ersten Noten des Canons zu erfinden, welche man auf eine der Zeilen setzt, die den schon aufgeschriebenen Choral begleiten sollen.

2° On imite sur le champ ces premières notes du canon, en mettant cette imitation dans une seconde partie accompagnant le plain-chant. Si ce dernier s'oppose à cette imitation, on retouche les notes à imiter jusqu'à ce que l'on ne trouve plus d'obstacle à poursuivre le canon.

3° On revient à la partie imitée pour y ajouter quelques notes nouvelles, en consultant en *même temps* le plain-chant et la partie imitante.

4° On continue à imiter ces nouvelles notes trouvées. Si le plain-chant s'oppose à cette continuation du canon, on retouche les nouvelles notes trouvées de la partie imitée, jusqu'à ce que le plain-chant permette de poursuivre le canon. C'est de cette manière que l'on procède jusqu'à l'endroit ou l'on desire d'arrêter l'imitation canonique, car ces canons (comme nous l'avons remarqué plus haut) n'ont pas besoin d'être longs, huit à seize mesures suffisent; mais lorsque le plain-chant est étendu, on peut faire deux ou trois de ces canons de suite, c'est à dire interrompre le premier canon, et après quelques pauses, en faire un autre différent du précédent, et ainsi de suite.

Voici quatre exemples de canons sur le même plain-chant:

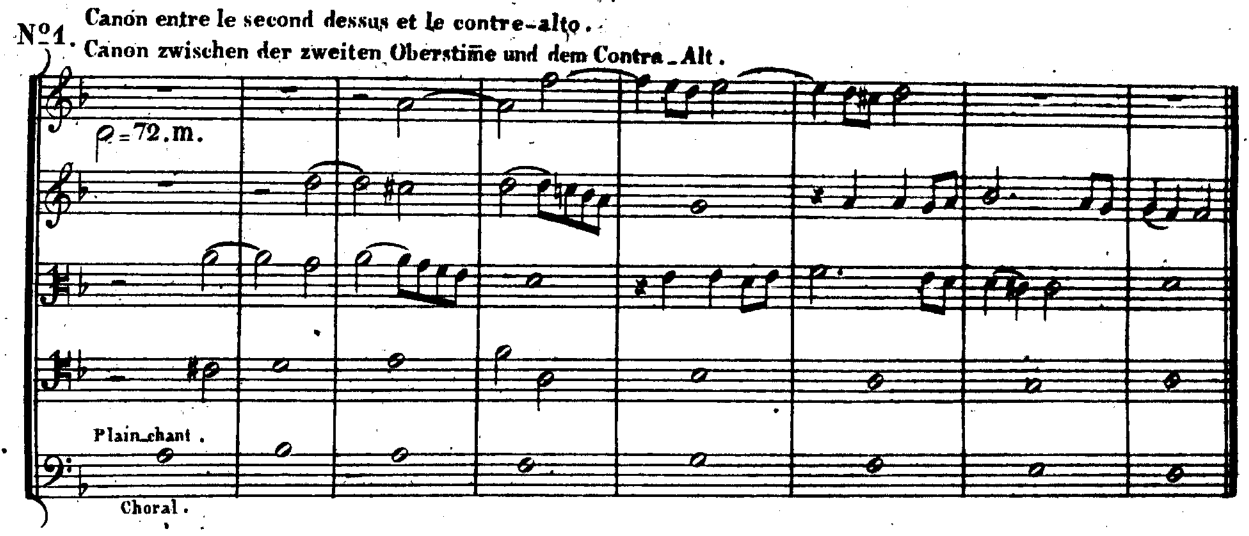
2tens Man imitirt sogleich diese ersten Noten des Canons, indem man diese Jmitation für eine zweite, den Choral begleitende Stimme setzt. Wenn dieser letzte (der Choral) sich dieser Jmitation widersetzt, so corrigirt man die Noten so lange, bis man in der Verfolgung des Canons kein Hinderniss mehr findet.

3tens Man kehrt nun wieder zur ersten (imitirten) Stimme zurück, um da wieder einige neue Noten beizufügen, indem man zu *gleicher Zeit* den Choral und die zweite (imitirende) Stimme zu Rathe zieht.

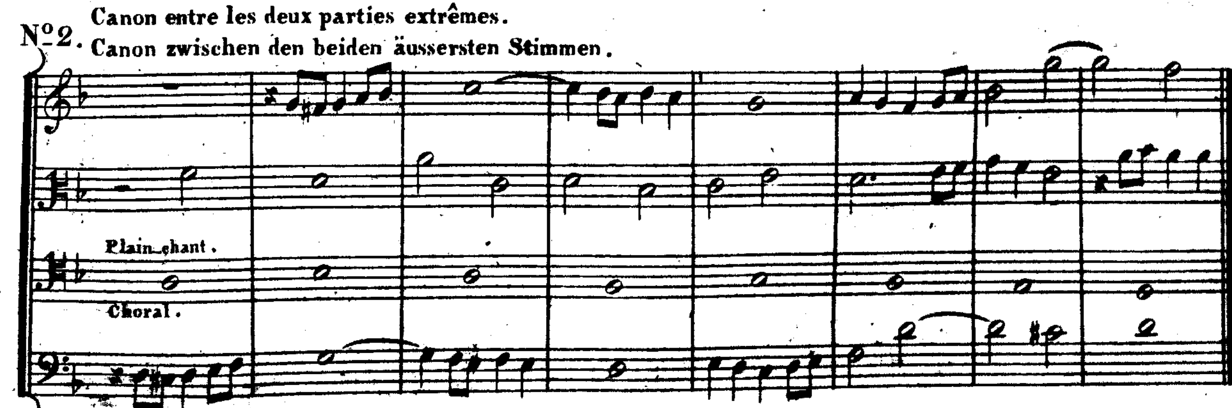
4tens Man setzt die Jmitation dieser neuen aufgefundenen Noten fort. Wenn der Choral sich dieser Fortsetzung des Canons widersetzt, so corrigirt man die neu gefundenen Noten der ersten (imitirten) Stimme so lange, bis der Choral wieder die Fortsetzung des Canons möglich macht. Auf diese Art fährt man nun fort bis zu dem Orte, wo man mit der canonischen Jmitation aufzuhören gedenkt; denn diese Canons haben, (wie wir früher anmerkten) keine lange Fortsetzung nöthig; 8 bis 16 Takte sind hinreichend; wenn der Choral von grösserer Ausdehnung ist, so kann man nacheinander zwei oder drei Canons machen, das heisst, man unterbricht den ersten Canon, und nach einigen Pausen fängt man einen neuen, von dem vorigen ganz verschiedenen an, und so fort.

Hier sind 4 Beispiele von Canons auf einen und denselben Choral:

N°1. Canon entre le second dessus et le contre-alto.
Canon zwischen der zweiten Oberstime und dem Contra-Alt.



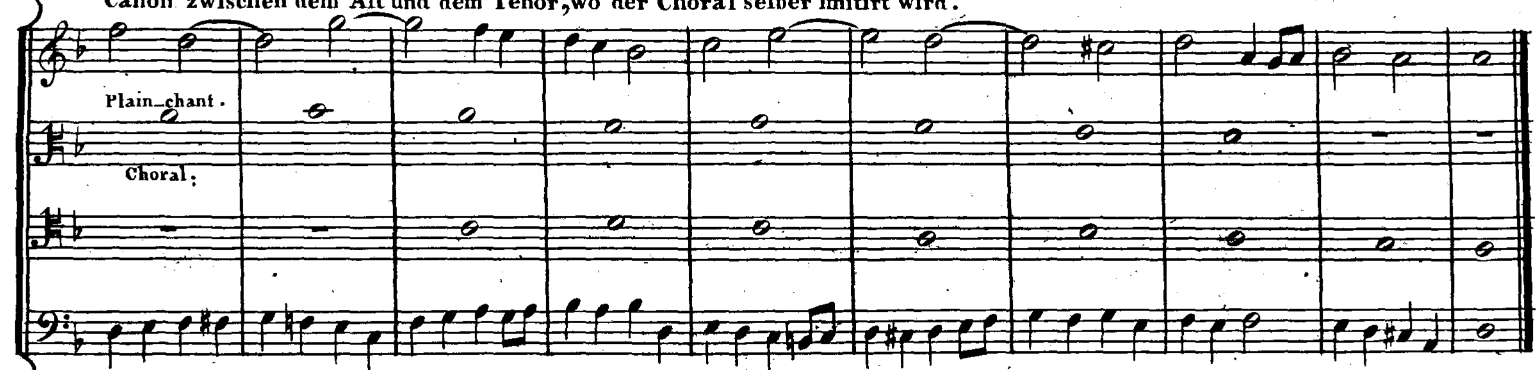
N°2. Canon entre les deux parties extrêmes.
Canon zwischen den beiden äussersten Stimmen.



N° 3. Canon entre le Tenor et le Soprano.
Canon zwischen dem Tenor und Sopran.



N° 4. Canon entre l'Alto et le Tenor, où le plain-chant est lui même imité.
Canon zwischen dem Alt und dem Tenor, wo der Choral selber imitirt wird.



Voici un exemple d'un canon perpetuel, sur un autre plain-chant:

Hier das Beispiel eines immerwährenden Canons, auf einen andern Choral:

Canon par mouvement contraire, entre l'Alto et le Tenor.
Canon in der Gegenbewegung, zwischen dem Alt und dem Tenor.



Ces travaux sur le plain-chant ne peuvent être appreciés que par des connaisseurs, ayant la partition sous les yeux: ainsi c'est de la peine perdue lorsqu'on travaille pour des auditeurs.

Diese Ausarbeitungen auf Choräle können nur von den Kennern gewürdigt werden, welche die Partitur vor Augen haben: es ist demnach verlorne Mühe, wenn man sich für die Zuhörer solchen Arbeiten unterzieht.

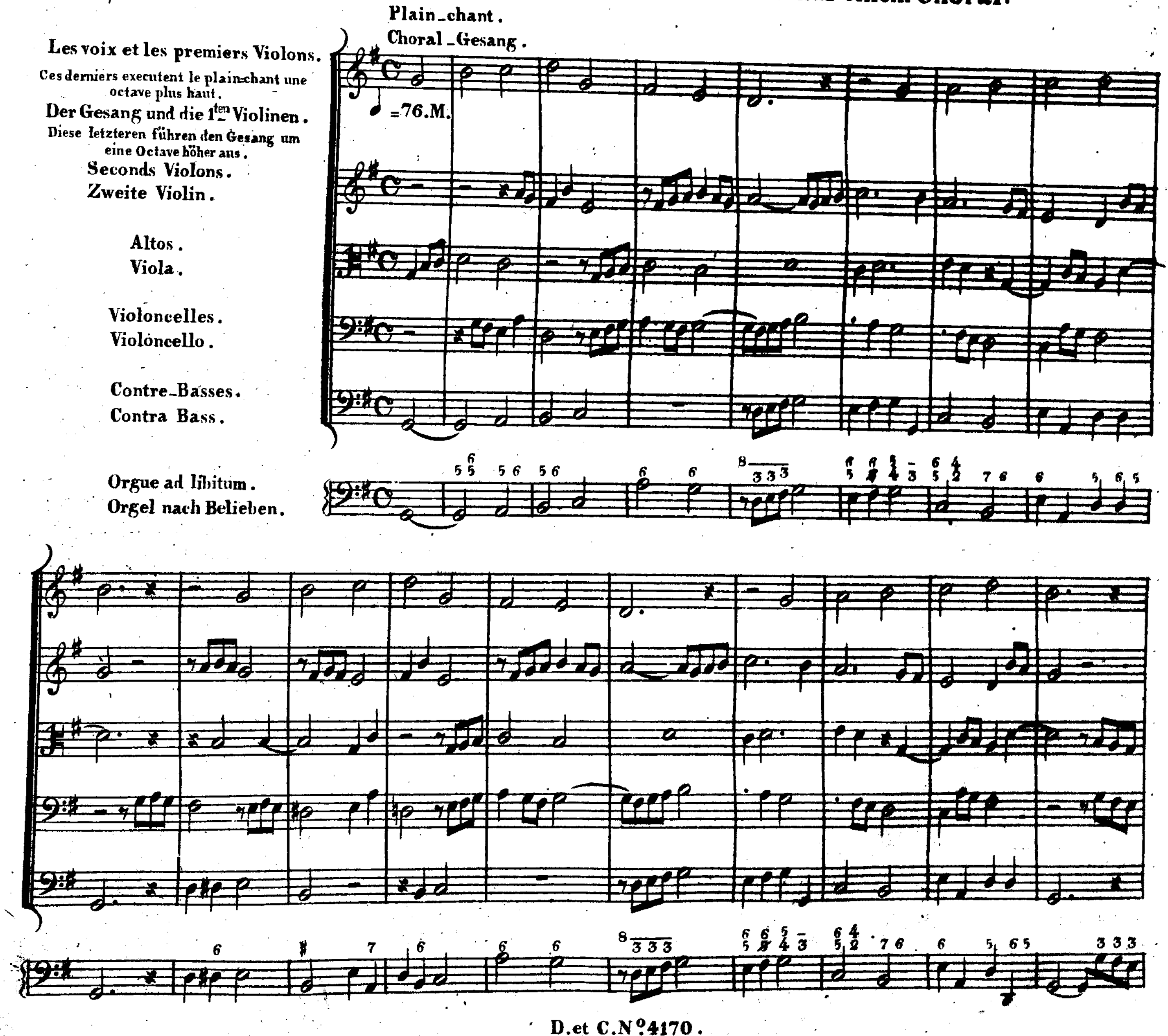
72. Anmerkung des Übersetzers. MOZART, der sich in solchen Ausarbeitungen wohlgefiel, aber dieselben stets mit den ästhetischen Forderungen zu vereinen wusste, hat ein auffallendes Beispiel dieser Art in seiner Zauberflöte gegeben, wo in der Feuer-Scene die zwei geharnischten Männer bekanntlich ihre Worte genau mit den Noten eines alten Chorals vortragen, während das Orchester dieselben mit canonischen Jmitationen begleitet. Die kunstreiche Arbeit dieses Satzes geht freilich auch hier für die meisten Zuhörer verloren; aber abgesehen von der technischen Durchführung, ist auch dieses Tonstück durch die grosse, der Situation entsprechende Wirkung bewundernswürdig, und diese letztere Eigenschaft rechtfertigt hinreichend dessen Anwesenheit in jener Oper.

Nous donnerons ici encore un Canon sur le plain-chant, qui mérite une analyse particulière : ce Canon est à la seconde supérieure (entre le violoncelle et le second violon) et marche sans interruption durant 35 mesures : C'est le plus long dans son genre. Les deux parties, faisant le Canon, exécutent une harmonie correcte à deux : le tout ensemble forme un morceau de musique complet. On peut exécuter ce morceau par des voix en chœur si on le désire ; dans ce cas on remplacera le second violon par le Contre-Alto ; l'Alto par le Tenor ; le violoncelle par la première Basse-taille ; et la Contre-basse par la seconde Basse-taille. En accourcissant ce Canon et en mettant une reprise au commencement de la troisième mesure, et à la fin de la onzième, on obtiendra un Canon perpetuel.

Wir geben hier noch einen Canon über dem Choral, der eine besondere Zergliederung verdient : dieser Canon ist in der Obersekunde, (zwischen dem Violoncell und der zweiten Violine,) und schreitet ohne Unterbrechung durch 35 Takte fort : Es ist der längste seiner Art. Die beiden Stimmen, welche den Canon bilden, führen eine richtige zweistimmige Harmonie aus : das Ganze macht ein vollständiges Musikstück. Man kann dieses Tonstück, wenn man will, durch Chorstimmen ausführen lassen ; in diesem Fälle ersetzt man die zweite Violin durch den Contra-Alt ; die Viola durch den Tenor ; das Violoncell durch den höheren Bass ; und den Contrabass durch die tieferen oder zweiten Bässe. Wenn man diesen Canon abkürzt, und vom Anfang des 3ten Taktes bis zum Ende des 11ten ein Repetitionszeichen setzt, so erhält man einen immerwährenden Canon.

Canon sur le plain-chant.

Canon auf einem Choral.





DU DOUBLE CANON.

Le double canon est un morceau de musique où l'on imite à la fois deux chants différents. C'est une production ingrate dont tout le mérite consiste dans une difficulté vaincue.

Voici la manière de faire un double canon:

Comme il y a dans ce canon deux parties imitées et deux parties imitantes, il est clair qu'il faut aumoins quatre voix pour réaliser cette proposition. Nous indiquerons ces quatre voix par A, B, C, D. La première imitation (ou le premier canon,) aura lieu entre les deux parties D, B, et la seconde imitation se fera entre les deux parties A, C.

1° On invente les premières notes du premier canon, et on les transpose dans la partie imitante, à un intervalle quelconque: ici tout simplement à l'octave, p:e:

VOM DOPPEL-CANON.

Der Doppel-Canon ist ein Musikstück, wo man zu gleicher Zeit zwei verschiedene Motive imitirt. Es ist eine undankbare Composition, deren ganzes Verdienst in einer überwundenen Schwierigkeit besteht.

Hier die Art, wie man einen Doppel-Canon erfinden soll:

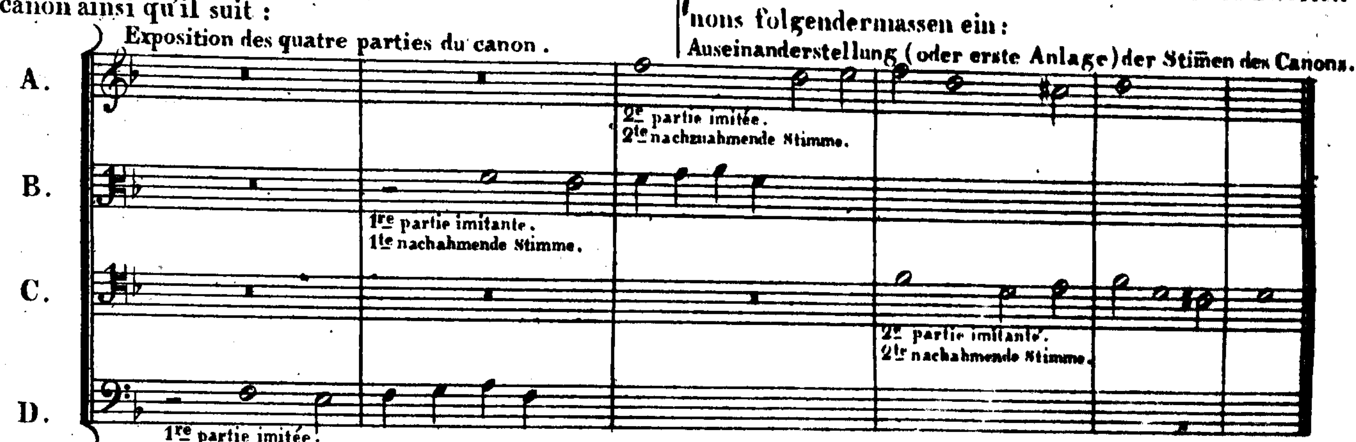
Da es in diesem Canon zwei imitirte, und zwei imitirende Stimmen gibt, so ist es klar, dass man zur Erfüllung dieser Aufgabe wenigstens vier Stimmen bedarf. Wir werden diese vier Stimmen mit A, B, C, D bezeichnen. Die erste Jmitation (oder der erste Canon) wird zwischen den Stimmen D, B, und der zweite Canon zwischen den Stimmen A, C, statt haben.

1tens Man erfindet die ersten Noten des ersten Canons, und versetzt sie, in einem beliebigen Jntervall, in die imitirende Stimme: hier z. B. ganz einfach in der Octave: z: B:



2° On introduit ensuite les deux parties du second canon ainsi qu'il suit :

2tens Man führt dann die zwei Stimmen des zweiten Canons folgendermassen ein:



3° Cela étant fait, on revient à la première partie imitée pour continuer le premier canon: à mesure que l'on ajoute une note à cette partie, il faut à l'instant même la transcrire dans la première partie imitante, pour voir de suite si le second canon permet d'imiter ce qu'on a ajouté; Si non, il faut la retoucher: p:e:

3tens Jst dieses geschehen, so kehrt man zu der ersten nachzuahmenden Stim̃e zurück, um den ersten Canon fortzusetzen; so wie man eine Note dieser Stim̃e beifügt, muss man dieselbe sogleich auch in die erste nachahmende Stim̃e einschreiben, um in der Folge zu sehen, ob der zweite Canon erlaubt, das beigefügte nachzuahmen; weñ nicht, so muss man es verbessern, z:B:



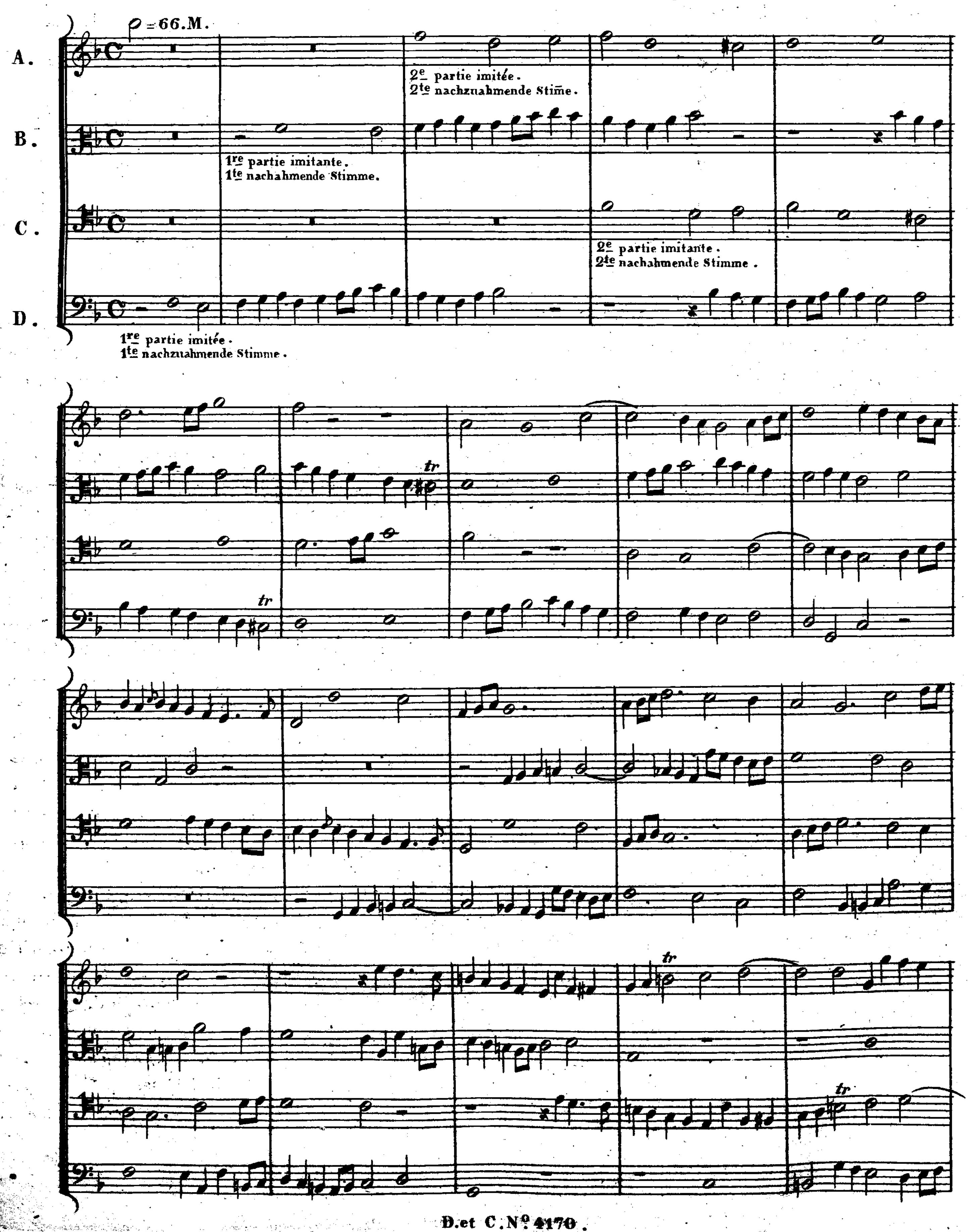
4° On continue le second canon avec les mêmes précautions à l'égard des parties D et B, p:e:

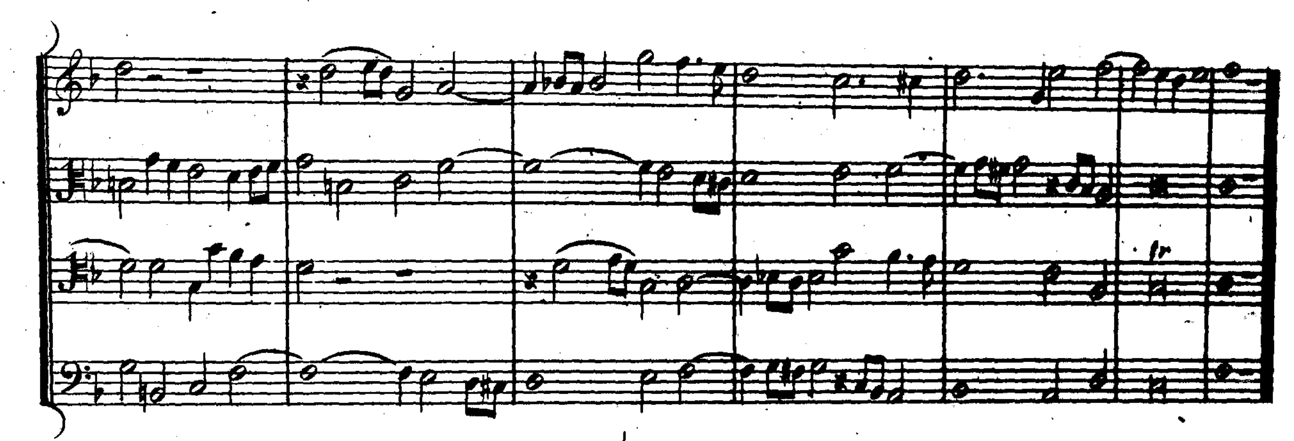
4tens Mit eben derselben Vorsicht, in Rücksicht auf die Stimmen D und B, setzt man den zweiten Canon fort; z: B:



5° Cette continuation du second canon sera accompagnée en poursuivant le premier canon; on procédera de cette manière jusqu'à la fin, où l'on interrompt la double imitation, pour terminer convenablement le morceau. Voici le canon tout entier :

5tens. Diese Fortsetzung des zweiten Canons wird begleitet, indem man den ersten Canon weiter fortsetzt; auf diese Art verfährt man bis ans Ende, wo man die doppelte Jmitation unterbricht, um das Musikstück gehörig zu beschliessen. Hier ist der Canon vollständig :





On est forcé dans ces canons d'employer parfois des pauses ; elles y sont même d'un grand secours. Il est clair qu'il faut également les imiter. Ainsi quand une partie imitée compte une mesure de silence, la partie imitante doit en faire autant.

Man ist in diesen Canons bisweilen gezwungen, Pausen anzubringen; diese können aber sogar sehr beihülflich seyn. Es versteht sich von selbst, dass sie ebenfalls imitirt werden müssen. Wenn demnach eine imitirte Stimme eine Pause zählt, so muss die imitirende Stimme ein Gleiches thun.

DES CANONS ÉNIGMATIQUES, POLYMORPHUS, CIRCULAIRES, EN AUGMENTATION, EN DIMINUTION, ET DES CANONS À DEUX PARTIES QUI PEUVENT SE CHANGER EN TRIO ET EN QUATUOR.

On avait longtemps meconnu le véritable but de la composition musicale. Les imitations et les canons (souvent on confondait les uns avec les autres) étaient l'unique objet des méditations des compositeurs qui ont précédé le 18me siecle. Piquer la curiosité, amuser l'esprit et les yeux par cet unique travail, leur paraissait le nec plus ultrà de l'art. Il n'est donc pas surprenant qu'ils aient poussé la manie des canons jusqu'au dernier ridicule ; il faut pardonner cet égarement à l'ignorance où ils étaient de tout ce que l'on exige de nos jours d'un compositeur habile. Tous les traités sur la musique, publiés jadis, ne renferment autre chose que des imitations et des canons, car la fugue elle même, comme nous le verrons, n'est composée que d'imitations continuelles, plus ou moins canoniques.

Parmi tant de canons anciens, les écoles modernes ont fait un choix ; ceux, qu'elles ont cru utiles à l'art ont été conservés : on les enseigne aux éleves ; nous les avons indiqués et analysés. On a, au contraire, exclu ceux que l'on a jugés bizarres, insignifians ou tout-à-fait inutiles. Cependant, il es bon que le public, qui peut souvent entendre parler de ces objets de curiosité, sache ce que c'est qu'un canon enigmatique, polymorphus, circulaire. &...

VON DEN RÄTHSELHAFTEN, POLYMORPHISCHEN, ZIRKELFÖRMIGEN, VERGRÖSSERTEN, UND VERKÜRZTEN CANONS, UND VON DEN ZWEISTIMMIGEN CANONS, WELCHE SICH IN 3=ODER 4=STIMMIGE UMÄNDERN LASSEN.

Lange Zeit hindurch hatte man den wahren Zweck der musikalischen Composition verkannt. Die Imitationen und die Canons, (welche beide oft mit einander verwechselt wurden,) waren der einzige Gegenstand des Nachdenkens der Tonsetzer, welche dem 18ten Jahrhundert vorangingen. Die Neugierde zu erregen, den Verstand und das Auge durch diese blosse Arbeit zu ergötzen, war das Non plus ultra der Kunst. Es darf daher nicht wundern, dass man damals die Thorheit der Canons bis zur Grenze des Lächerlichen trieb; und man muss diese Verirrung der Unwissenheit verzeihen, in welcher jene Tonsetzer über alles waren, was man heutzutage von einem geschickten Tonsetzer fordert. Alle in jener Zeit erschienenen Lehrbücher über die Musik, sprechen nur von den Imitationen und den Canons, denn selbst die Fuge ist, wie wir sehen werden, nur eine Zusammensetzung von immerwährenden, mehr oder weniger canonischen Imitationen.

Unter so vielen Gattungen der alten Canons, haben die neueren Schulen eine Auswahl getroffen; diejenigen, welche man für die Kunst erspriesslich hielt, wurden aufbewahrt; man lehrt die Schüler, selbe erfinden zu können, und wir haben sie angezeigt und zergliedert. Dagegen hat man alle diejenigen ausgeschlossen, welche man widersinnig, unbedeutend, oder völlig unnütz fand. Indessen ist es gut, wenn das Publikum, das oft von diesen Raritäten reden hören mag, erfährt, was ein Räthselcanon, ein Polymorphus, ein Zirkelcanon &... eigentlich ist.

1º DES CANONS ÉNIGMATIQUES.

Un canon énigmatique est un canon clos ou fermé (c'est à dire écrit sur un seule portée) mais qui n'a point d'inscription ou d'indication à la tête, ou bien dont l'inscription est trop imparfaite pour le résoudre ou le déchiffrer exactement sans beaucoup de peine, et souvent sans une grande perte de temps.

1tens VON DEN RÄTHSEL-CANONS.

Ein Räthselcanon ist ein geschlossener, (das heisst auf einer einzigen Zeile geschriebener) Canon, welcher jedoch keine Anzeige oder Andeutung bei seinem Anfange vorgezeichnet hat, oder dessen Andeutung zu ungewiss ist, um ihn ohne viele Mühe und oft ohne grossen Zeitverlust genau entziffern oder auflösen zu können.



La première manière de présenter ce canon est la plus énigmatique, parce que l'on ne sait pas seulement à quelle clef appartiennent les notes. La deuxième manière est un peu plus claire. La troisième manière indique déjà la quantité et la nature des voix du canon, ainsi que l'ordre de leur succession: Soprano, Alto, Basse, Tenor. La quatrième manière est la plus claire à cause des pauses qui indiquent en même temps l'endroit où chaque partie doit entrer.

Die erste Darstellungsart dieses Canons ist die räthselhafteste, weil man nicht einmal den Schlüssel weiss, dem die Noten angehören. Die zweite Art ist etwas deutlicher. Die dritte Art zeigt bereits die Anzahl und Gattung der Stimmen dieses Canons an, so wie die Ordnung ihrer Nachfolge: Sopran, Alt, Bass, Tenor. Die vierte Art ist die klarste, wegen den Pausen, welche zugleich den Ort andeuten, wo jede Stimme einzutreten hat.

Solution du canon précédent.
Auflösung des vorhergehenden Canons.

Le compositeur conçoit son canon tel qu'on le voit ici; pourquoi donc le présenter sous un emblême énigmatique? est ce pour qu'un autre compositeur, nouvel *Oedipe*, en cherche la solution? Nous pensons trop bien de nos contemporains pour croire qu'il soient assez fous et assez sots pour perdre un temps précieux à de semblables bagatelles. Celui qui a le talent de faire de semblables canons (et il faut l'avoir pour pouvoir les déchiffrer) préfèrera en créer lui même plutôt que de se mettre à la torture pour deviner ceux des autres.

Der Compositeur hat sich seinen Canon so gedacht, wie man ihn hier sieht; warum ihn also unter räthselhaften Zeichen darstellen? ist es, damit ein anderer Compositeur, als neuer *Oedipus*, dessen Auflösung suche? Wir denken von unseren Zeitgenossen zu gut, um sie für so närrisch und albern zu halten, dass sie eine werthvolle Zeit mit solchen Kindereien vergeuden sollten. Derjenige, der das Talent besitzt, solche Canons zu machen, (und es bedarf dessen allerdings zu deren Entzifferung,) wird es vorziehen, selber dergleichen zu erfinden, als sich mit der Auflösung fremder Räthsel zu martern.

2º DU CANON POLYMORPHUS.

Nous avons déjà dit qu'on nommait jadis *Canon polymorphus* celui qui était susceptible de plusieurs solutions différentes : Nous avons aussi également observé que les anciens confondaient souvent l'imitation avec le canon : Ainsi par exemple, les cinq notes suivantes fournissent plusieurs canons et plusieurs imitations canoniques, ce qui donne à ces cinq notes : le nom de *canon polymorphus*, selon l'ancien usage. Voici les 12 solutions que ces 5 notes (prises au hazard) m'ont données, sans compter les autres que j'aurais vraisemblablement trouvées si j'avais jugé à propos de poursuivre mes recherches :

2tens VOM POLYMORPHISCHEN, oder vieldeutigen Canon.

Wir haben bereits gesagt, dass man ehemals jene Canons, welche einer mannigfachen Auflösung fähig sind, die *polymorphischen* nannte : wir haben gleichfalls bemerkt, dass die Alten häufig die Jmitation mit dem Canon verwechselten : Demnach liefern z:B: folgende fünf Noten verschiedene Canons, und verschiedene canonische Jmitationen, was diesen fünf Noten nach der Weise der Alten den Namen eines *polymorphischen Canons* gibt : Hier folgen die 12 Auflösungen, welche diese 5 (ganz zufällig gewählten) Noten mir gegeben haben, ohne die andern zu rechnen, welche ich noch wahrscheinlich gefunden hätte, weñ es mir nothwendig erschienen wäre, meine Nachsuchungen fortzusetzen:





Que des élèves s'exercent en faisant des canons polymorphus, rien de mieux : un harmoniste un peu habile, et qui a de la patience, n'aura pas beaucoup de peine à en trouver ; une demi douzaine de notes procédant diatoniquement, suffisent pour cela. Les anciens citent de semblables canons qui ont 500, 1000, et jusqu'à 2000 solutions différentes ; je crois que, de nos jours, on trouverait plus facilement des solutions que des auditeurs pour de semblables productions.

Die Schüler mögen sich immerhin in der Verfertigung solcher polymorphischen Canons üben, wenn sie eben nichts besseres zu thun haben : ein etwas geschickter Harmonist wird, mit etwas Geduld, ohne viele Mühe dergleichen auffinden, ein halbes Duzend diatonisch fortschreitender Noten reicht dazu hin. Die Alten sprechen von ähnlichen Canons, welche 500, 1000, ja 2000 verschiedener Auflösungen fähig waren ; ich, meines Orts, glaube, dass man heutzutage für solche Aufgaben weit leichter Auflösungen als Zuhörer finden würde.

3º DES CANONS CIRCULAIRES.

Une progression en imitation exacte, à la quarte et à la quinte, qui parcourt les douze tons (ordinairement *majeurs*) est appelée *Canon circulaire:* il peut avoir lieu à deux et à plus de deux parties.

3tens VON DEN ZIRKEL-CANONS.

Eine Fortschreitung in strenger Imitation in der Quart und in der Quint, welche die 12 Tonarten (gewöhnlich *dur*) durchläuft, wird ein *Zirkel-Canon* genannt: er kañ zu zwei und zu mehr als zwei Stimmen statt finden.



(*) Ce contrepoint est ici indispensable par rapport au renversement de l'harmonie.

(**) On rend facilement ce canon perpetuel en supprimant la conclusion. Le canon suivant Nº 2 est perpetuel.

(*) Dieser Contrapunkt ist hier unerlässlich in Rücksicht auf die Umkehrung der Harmonie.

(**) Man kann diesen Canon leicht immerwährend machen, wenn man den Schluss weglässt. Der folgende Canon Nº 2 ist immerwährend.

Comme dans cette espèce de canon les parties finiraient par monter trop haut, ou par descendre trop bas, il faut chosir un endroit convenable pour les faire descendre ou monter successivement.

Quant à la transition enharmonique qui devient indispensable dans un canon circulaire, il faut chercher un endroit convenable pour l'opérer successivement dans chaque partie.

Da in dieser Gattung Canons die Stimmen zuletzt allzu hoch steigen, oder allzu tief herabgehen würden, so muss man einen schicklichen Ort wählen, wo man sie gemeinschaftlich abwärts oder aufwärts gehen lassen kann.

Was die enharmonische Verwechslung betrifft, die in einem Zirkel-Canon unerlässlich ist, so muss man eben so einen schicklichen Ort aufsuchen, um sie in allen Stimmen gemeinschaftlich zu bewirken.



Le canon circulaire est facile à concevoir et facile à faire, mais il est insipide à entendre, par rapport à sa manière monotone de moduler, qui est usée, scholastique et qui a vieilli depuis longtemps. On ne saurait faire de nos jours aucun usage supportable d'une production semblable.

Der Zirkel-Canon ist leicht zu verstehen und leicht zu machen, aber er ist sehr abgeschmackt anzuhören, da die monotone Modulationsart desselben sehr abgenützt, veraltet und schulmässig klingt. Jn unseren Tagen würde man von einem solchen Erzeugnisse keinen erträglichen Gebrauch zu machen wissen.

4º CANON EN AUGMENTATION.

4tens CANON IN DER VERGRÖSSERUNG.

Lorsqu'on imitait exactement une partie en doublant ou en triplant en même temps ses valeurs de notes, on appelait cette imitation *Canon en augmentation*; voici un exemple:

Wenn man eine Stimme ganz genau imitirte, jedoch indem man dabei zugleich ihren Notenwerth verdoppelte oder verdreifachte, so nännte man diese Jmitation einen *Canon in der Augmentation* (Vergrösserung.) hier davon ein Beispiel:



(*) Ce signe indique que la basse cesse d'imiter le dessus à cet endroit: Ainsi tout ce qui fait le dessus en partant de cette note n'est qu'un accompagnement qui ne s'imite plus.

(*) Dieses Zeichen bedeutet, dass der Bass da aufhört, die Oberstimme zu imitiren: Demnach ist alles, was die Oberstimme von dieser Note an hervorbringt, nur eine Begleitung, welche nicht imitirt wird.



On ne fait pas usage des canons en augmentation pour faire, avec eux, des morceaux de musique complets, surtout de notre temps, mais on fait bien des imitations de cette espèce que l'on emploie quelquefois dans le courant d'une fugue ou d'un morceau fugué.

Von diesen vergrösserten Canons macht man, besonders heutzutage, keinen Gebrauch, um ganze Musikstücke daraus zu bilden; doch macht man wohl Jmitationen dieser Art, welche man bisweilen im Laufe der Fugen, oder fugirten Sätze anbringt.

5º DES CANONS EN DIMINUTION.

Le canon en diminution est le contraire du canon en augmentation: c'est à dire qu'en imitant on diminue (ordinairement de moitié) les valeurs de notes.

5tens VON DEN CANONS IN DER VERKÜRZUNG.

Der Canon in der Verkürzung (Diminution) ist das Gegentheil von dem vorhergehenden: das heisst, bei der Jmitation verkürzt man hier den Notenwerth, (gemeiniglich um die Hälfte.)



Ce canon (ou plutôt cette imitation) ne peut pas se prolonger au delà de la note *Sol*, marquée d'une + sans faire deux octaves consécutives, à moins que cette imitation ne soit en même temps par *mouvement contrairé*. Si l'on ne fait plus de canons en augmentation, on en fait encore moins en diminution; mais une imitation de cette espèce peut s'employer dans une fugue dont le sujet est fort large.

Dieser Canon, (oder vielmehr diese Jmitation) kann nicht über das mit + bezeichnete G fortgesetzt werden, ohne zwei verbothene Octaven zu machen; es müsste denn diese Jmitation in der *Gegenbewegung* angewendet werden. Wenn man jetzt keine Canons in der Augmentation mehr macht, so macht man deren noch weniger in der Diminution; doch kann eine Jmitation dieser Gattung in einer Fuge angewendet werden, deren Thema sehr langsam ist.

Des Canons à deux parties qui peuvent se changer en trio ou en quatuor.

On fait un canon à deux parties, mais dont l'harmonie est en contrepoint soit à la dixième, soit à la douzième, soit (ce qui vaut mieux) à l'octave, tous trois doublés par des tierces suivant les regles que nous avons données sur ces contrepoints dans la partie précédant. Il est clair d'après cela que le duo canonique peut devenir un trio ou un quatuor renversables de plusieurs manières. Voici un exemple sur cette proposition:

Von den zweistimmigen Canons, welche sich in ein Trio oder Quartett umändern lassen.

Man macht einen zweistimmigen Canon, dessen Harmonie jedoch entweder im Contrapunkt in der Decime, oder der Duodecime, oder (was besser ist) in der Octave ist, und alle diese drei Contrapunkte mit Terzen verdoppelt werden, so wie wir in dem vom Contrapunkt handelnden Theile hierüber die Regeln gegeben haben. Es ist klar, dass demzufolge das canonische Duo zu einem umkehrbaren Trio, oder Quartett auf verschiedene Arten verwandelt werden kann. Hier ein Beispiel über diese Aufgabe:

Canon à deux en contrepoint double à l'octave. | Zweistimmiger Canon im doppelten Contrapunkt in der Octave.



Le même en trio, en doublant la basse par des tierces supérieures.

Derselbe als Trio, indem der Bass durch Oberterzen verdoppelt wird.



En mettant le dessus dans la basse et la basse dans le dessus, on obtiendra un autre trio.

Wenn man die Oberstimme in den Bass setzt, und den Bass zur Oberstimme macht, erhält man ein anderes Trio.

Le même en quatuor, en doublant le dessus par des sixtes inférieures, et la basse par des tierces supérieures.

Derselbe als Quartett, in dem die Oberstime durch Untersexten, und der Bass durch Oberterzen verdoppelt wird.



En mettant le dessus dans la basse et la basse dans le dessus, on obtient un autre quatuor.

On pourrait tirer quelque parti de ce canon, non pas comme morceau de musique, mais en employant ces exemples dans une production instrumentale d'une certaine longueur, comme dans une finale de symphonie ou de quatuor. Dans ce cas il faudrait les séparer, les promener dans différents tons et l'entrecouper par d'autres idées.

Les anciens appellaient CANON, chaque imitation exacte. Or, des imitations de quatre ou de six mesures étaient des canons pour eux. Ils ne nous ont pas laissé un seul exemple d'un morceau de musique de 50 ou 60 mesures en canon continu, bien suivi et bien modulé; aussi est-il plus difficile de faire un semblable morceau que de trouver une douzaine de canons énigmatiques.

FIN DE LA SEPTIÈME PARTIE.

Wenn man die Oberstimme und den Bass mit einander vertauscht, erhält man ein anderes Quartett.

Aus diesem Canon könte man einigen Vortheil ziehen; zwar nicht als Musikstück, aber indem man diese Beispiele in einem Jnstrumentalwerke von gewisser Länge, (z: B: in dem Finale einer Sinfonie oder eines Quartetts) anwendete. Jn diesem Falle müsste man sie absondern, und mit andern Jdeen untermengt, in verschiedenen Tonarten durchführen.

Die Alten nannten jede genaue Jmitation einen CANON. Demnach waren Jmitationen von 4 oder 6 Takten für sie schon Canons. Sie haben uns nicht ein einziges Beispiel von einem Musikstück hinterlassen, das aus einem, 50 oder 60 Takte langen, fortdauerndem, gut verfolgtem und gut modulirtem Canon bestünde; auch ist es schwerer, ein solches Tonstück zu machen, als ein Duzend räthselhafter Canons zu erfinden.

ENDE DES SIEBENTEN THEILS.